СЕВЕРО-ЗАПАДНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ОБРАЗОВАНИЯ

РУССКИЙ ХРИСТИАНСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ ИНСТИТУТ



*Издание подготовлено в рамках региональной программы
Северо-Западного отделения
Российской академии образования*



А. Чехов

Серия
«РУССКИЙ ПУТЬ»

А. П. ЧЕХОВ: PRO ET CONTRA

Творчество А. П. Чехова в русской мысли конца XIX — начала XX в. (1887—1914)

Антология

Издательство
Русского Христианского гуманитарного института
Санкт-Петербург
2002

Серия «РУССКИЙ ПУТЬ»

Серия основана в 1993 г.

Ответственный редактор тома:

Д. К. Бурлака

Составление, предисловие, общая редакция:

И. Н. Сухих

Послесловие, примечания:

А. Д. Степанов

Издание осуществлено при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), проект 02—04—16252

А. П. Чехов: pro et contra / Сост., предисл., общая редакция И. Н. Сухих; послесл., примеч. А. Д. Степанова. — СПб.: РХГИ, 2002. — 1072 с. — (Русский путь).

Антология «А. П. Чехов: pro et contra» представляет наиболее полное собрание работ русских писателей, философов, психологов, критиков и литературоведов конца XIX — начала XX века, посвященных творчеству А. П. Чехова (1860—1904). В сборник вошли статьи 1887—1914 гг., многие из которых не переиздавались за последние 100 лет. Особое внимание уделено отзывам художников и мыслителей Серебряного века.

Издание предназначено для исследователей и всех, интересующихся творчеством Чехова и историей русской мысли его эпохи.

ISBN 5-88812-112-6





ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Вы держите в руках очередную, тридцать третью, книгу «Русского Пути» — «А. П. Чехов: pro et contra». Судьбе было угодно, чтобы именно этот том был посвящен Антону Павловичу Чехову — фигуре знаковой для русской культуры XX века, и это является достаточным поводом, чтобы вспомнить историю серии и рассказать о планах ее дальнейшего развития.

«Русский Путь» — не просто научный или учебный проект, хотя стремление постоянно совершенствовать научно-редакционную подготовку и ориентация на студенческо-преподавательскую аудиторию очевидны. По существу, серия представляет собой феномен национального самосознания, один из путей, которым русская культура пытается осмыслить свою судьбу. Соответственно, «Русский Путь» исходно замышлялся как серия книг не только о мыслителях, но и шире — о творцах отечественной культуры и истории.

Изначальный замысел проекта состоял в стремлении представить русскую культуру в системе сущностных суждений о самой себе, отражающих динамику ее развития во всей ее противоречивости. На первом этапе развития проекта «Русский Путь» в качестве символизации национального культуротворчества были избраны выдающиеся люди России. Состав книг формировался как сборник исследований и воспоминаний, компактных по размеру и емких по содержанию, оценивающих жизнь и творчество этих представителей русской культуры со стороны других видных ее деятелей — сторонников и продолжателей либо критиков и оппонентов. В результате перед глазами читателя предстали своего рода «малые энциклопедии» о Н. Бердяеве, П. Флоренском, К. Леонтьеве, В. Розанове, Вл. Соловьеве, К. Победоносцеве, арх. Феодоре (Бухареве), а также Н. Гумилеве, М. Горьком, В. Набокове, А. Пушкине, М. Лермонтове.

Институту удалось привлечь к сотрудничеству в «Русском Пути» замечательных ученых, деятельность которых получила поддержку Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ), придавшего качественно новый импульс развитию проекта. В результате «Русский Путь» расширяется структурно и содержательно.

Антологии, посвященные жизни и творчеству В. И. Вернадского и И. П. Павлова, открыли анонсированное в 1997 году направление «Русского Пути», связанное с осмыслением деятельности ученых, которые

оказали трансформирующее воздействие на национальную ментальность и развитие мировой науки.

РХГИ подготовил новый слой антологий: о творцах российской политической истории и государственности. Он открылся книгой об основателе Российской Империи, зачинателе Петербургской эпохи России — Петре Великом и продолжится книгами о российских императорах до Николая II.

Иной вектор расширения «Русского Пути» связан с сознанием того, что национальные культуры формируются в более широком контексте мирового культурно-исторического процесса, испытывая воздействие, как правило опосредованное, со стороны творцов иных культурных миров. Серию «Западные мыслители в русской культуре» РХГИ открыл антологией «Ницше: pro et contra». Затем появились книги «Шеллинг: pro et contra», «Платонизм: pro et contra», «Макиавелли: pro et contra», готовятся к изданию тома о блаженном Августине и Ж.-Ж. Руссо.

Принципиально новым шагом, расширяющим тематику «Русского Пути», станет переход от персоналий к реалиям. Последние могут быть выражены различными терминами — «универсалии культуры», «мифологемы-идеи», «формы сознания», «категории духовного опыта», «формы религиозности». Первым шагом в реализации этой идеи стало издание антологии «Вехи: pro et contra», следующими, надеемся, «Смена вех: pro et contra», «Большевизм: pro et contra», «Евразийство: pro et contra». В 2000 г. вышла в свет антология «Москва—Петербург: pro et contra. Феномены Москвы и Санкт-Петербурга в оценке русских мыслителей и исследователей».

Вокруг идей-мифологем типа «судьба», «смерть», «свобода» можно сгруппировать действительно «звездные» суждения, что труднодостижимо, когда речь идет об оценке персоналий, в которой всегда присутствуют личные пристрастия и привходящие обстоятельства. Своеобразие работы над антологиями названного типа в том, что значительная их часть возможна только в электронной версии. Это требует структурного расширения «Русского Пути». Таковое предполагает создание расширенных (электронных) версий антологий и поэтапное структурирование этой базы данных, имеющее целью сформировать гипертекстовую мультимедийную систему «Энциклопедия самосознания русской культуры». Вывод системы в Международную сеть сделает круг пользователей практически неограниченным и поможет решить проблему доступности «Русского Пути» для академических институтов и учебных заведений.

Очередная перспектива развития является долгосрочной и требует значительных интеллектуальных усилий и ресурсов. Поэтому РХГИ приглашает к сотрудничеству ученых, полагающих, что данный проект несет в себе как научно-образовательную ценность, так и жизненный, духовный смысл.

И. Н. СУХИХ

Сказавшие «Э!»

Современники читают Чехова

— Э! — говорю я Петру Ивановичу...
— Нет, Петр Иванович, это я сказал «э!».
— Сначала вы сказали, а потом и я сказал.
«Э!» — сказали мы с Петром Ивановичем.

Гоголь

Вычеркните из каждой книги всю критику, все комментарии. Перестаньте хоть на время читать то, что пишут живые о мертвых; читайте то, что писали о живых давно умершие люди.

Честертон

Книгу, которую держит в руках читатель, пришлось ждать девяносто пять лет. А. П. Чехов умер в 1904 году. Через три года гимназический методист В. Покровский выпустил тысячестраничную антологию «А. П. Чехов. Его жизнь и сочинения» [1], включающую более сотни статей и рецензий современников писателя. В ней, конечно, не было ни вступительной статьи, ни комментария, да и некоторые работы были разрезаны на части и опубликованы под придуманными самим составителем заглавиями.

---

[1] См.: *Покровский В. И.* Антон Павлович Чехов. Его жизнь и сочинения. Сборник историко-литературных статей. М., 1907. 1062 с. Ср. также аналогичные, но уступающие антологии Покровского по объему и качеству издания: *Лысков И. П.* Чехов в понимании критики (материалы для характеристики его творчества). М., 1905; *Покровский Н.* А. П. Чехов в значении русского писателя-художника. Из критической литературы о Чехове. М., 1906; Юбилейный чеховский сборник / Сост. М. Семенов и М. Тулупов. М., 1910.

Это было своеобразное pro et contra начала века.

Потом, в советскую эпоху, в издательской практике распространились сборники «Писатель в русской критике». Проходя не только через строгую идеологическую, но и культурную цензуру (в сборнике «Островский в русской критике», к примеру, отсутствовали статьи А. Григорьева, которые тем не менее пристрастно разбирались в предисловии; в книгу «Роман И. С. Тургенева “Отцы и дети” в русской критике» даже в середине восьмидесятых годов невозможно было включить М. Каткова), они, однако, позволяли услышать голоса современников писателя, увидеть механизм создания репутации классика — и тем самым формировали культурно-историческое сознание.

Чехову не повезло. Том «Чехов в русской критике» никогда не издавался. То ли потому, что среди писавших о нем было много «сомнительных» персонажей (эмигрантов, религиозных философов), то ли оттого, что современники наговорили много сомнительного, неправильного (а будущего классика нужно критиковать только правильно).

Только теперь, когда Чехов биографически стал писателем века позапрошлого, мы имеем возможность взглянуть на эти разбросанные по страницам старых журналов и сборников, в значительной части не перепечатывавшиеся работы в едином контексте и сравнить *нашего*, *моего* Чехова с *их* Чеховым[2]. Это сопоставление, кажется, поможет подвергнуть сомнению некоторые культурные мифы. Хотя не исключено, что создаст другие...

ОБИДА НЕПОНИМАНИЯ

« —Как чувствуется известность? Как вы ощущаете то, что вы известны? — Как? Должно быть, никак ... — А если читаете про себя в газетах? — Когда хвалят, приятно, а когда бранят, то потом два дня чувствуешь себя не в духе» («Чайка»)[3].

---

[2] См. также: *Кузичева А. П.* А. П. Чехов в русской театральной критике. Комментированная антология. 1887—1917. М., 1999. (Далее цитируется в тексте: ТК, с указанием страницы.) В чеховскую эпоху литературная и театральная критики практически автономны; театральная антология ни в чем не совпадает с нашей.

[3] *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1978. Т. 13. С. 28. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы, серия писем обозначается «П».

Читать про себя в газетах — до этого еще надо было дожить...

Отношения писателя и критики всегда полны драматизма. В случае Чехова они приобрели какой-то тоскливо-безнадежный характер.

Сначала — испытание невидимостью и пренебрежением. Лет пять-шесть для серьезной критики и читателей Чехов просто не существовал. Да его, собственно и не было. Он был рассеян по многочисленным мелким изданиям и спрятан под еще более многочисленными псевдонимами-масками. (На самом деле он уже *был*, с огромной новаторской юношеской драмой, с ощущением призвания и писательского долга. Но об этом знал только он сам.)

«У меня в Москве сотни знакомых, между ними два десятка пишущих. И я не могу припомнить ни одного, который читал бы меня или видел во мне художника, — ответит он Григоровичу после его знаменитого письма с признанием в Чехове “настоящего таланта” и благословением “написать несколько превосходных истинно художественных произведений”». — В Москве есть так называемый “литературный кружок”: таланты и посредственности всяких возрастов и мастей собираются раз в неделю в кабинете ресторана и прогуливают свои языки. Если пойти мне туда и прочесть хотя кусочек Вашего письма, то мне засмеются в лицо» (П 1, 218).

Через десятилетие в сходном духе будет рассуждать писатель Тригорин (Лев Толстой отметит автобиографическую природу образа). «А в те годы, в молодые, лучшие годы, когда я начинал, мое писательство было одним сплошным мучением. Маленький писатель, особенно когда ему не везет, кажется себе неуклюжим, неловким, лишним, нервы у него напряжены, издерганы; неудержимо бродит он около людей, причастных к литературе и к искусству, непризнанный, никем не замечаемый, боясь прямо и смело глядеть в глаза, точно страстный игрок, у которого нет денег» (13, 29—30).

Когда же писателя замечают, сюжет не исчерпывается, а только начинается.

Письмо Григоровича с похвалами своему таланту и авансами Чехов получил в марте 1886 года. В мае выпустил второй свой сборник «Пестрые рассказы» (первая книга, «Сказки Мельпомены», прошла практически незамеченной). А уже в начале июня прочел первый — анонимный — отзыв в толстом журнале (Северный вестник. 1886. № 6). Для рецензента (им был А. М. Скабичевский) Чехов оказался примером «молодого

свежего таланта», который губит себя «газетной фельетонной работой». «Сперва газетным работникам сопутствует успех, но переутомление берет свое. И газетный писатель начинает повторяться, теряет популярность, и дело кончается тем, что он обращается в выжатый лимон, и подобно выжатому лимону ему приходится в полном забвении умирать где-нибудь под забором, считая себя вполне счастливым, если товарищи пристроят его на счет литературного фонда в одну из городских больниц.

Вот и г-н Чехов — как жалко, что при первом же своем появлении на литературном поприще, он сразу записался в цех газетных клоунов. Надо, впрочем, отдать ему справедливость: в качестве клоуна он держит себя очень скромно и умно в том отношении, что не впадает ни в какие скабрезности... чужд он и пасквильного элемента, не льстит, одним словом, никаким низменным инстинктам толпы... Но все это еще более усугубляет чувство глубокой жалости тем, что, увешавшись побрякушками шута, он тратит свой талант на пустяки и пишет первое, что придет ему в голову, не раздумывая долго над содержанием своих рассказов, Вообще, книга г-на Чехова, как ни весело ее читать, представляет собой весьма печальное и трагическое зрелище самоубийства молодого таланта, который изводит себя медленной смертью газетного гаерства» [4].

Рецензия, как можно заметить, была противоречивой. В ней несколько раз повторялись слова «молодой талант», было очевидно сочувствие к несчастным газетным работникам, предупреждение о смерти под забором относилось не столько к Чехову, сколько к типичной судьбе писателя-фельетониста.

Первая реакция Чехова была объективно-сдержанной. «Про мою книгу заговорили толстые журналы. “Новь” выругала и мои рассказы назвала бредом сумасшедшего, “Русская мысль” похвалила, “Северный вестник” изобразил мою будущую плачевную судьбу на 2-х страницах, впрочем похвалил...» (Н. А. Лейкину, 30 июля 1886 г; П 1, 255). Позднее он сделает из рецензии Скабичевского сюжет для небольшого рассказа, которым будет пугать и веселить молодых коллег всю жизнь. То, что критик через какое-то время сменит точку зрения и признает у г-на Чехова идеалы, в «Северном вестнике» появятся похвалы новому чеховскому сборнику «В сумерках», Чехов вскоре отдаст туда свою «Степь» — уже ничего не изме-

---

[4] Цит. по: *Соболев Ю.* Чехов. Статьи, материалы, библиография. М., 1930. С. 258.

нит. Скабичевский станет его личным профессором Серебряковым.

«Я Скабичевского никогда не читаю. Мне попалась недавно в руки его “История новейшей литературы”; я прочел кусочек и бросил — не понравилось. Не понимаю, для чего все это пишется. Скабичевский и К° — это мученики, взявшие на себя добровольно подвиг ходить по улицам и кричать: “Сапожник Иванов шьет сапоги дурно!” и “Столяр Семенов делает столы хорошо!” Кому это нужно? Сапоги и столы от этого не станут лучше... Вообще труд этих господ, живущих паразитарно около чужого труда и в зависимости от него, представляется мне сплошным недоразумением. Что же касается того, что Вас обругали, то это ничего. Чем раньше Вас обстреляют, тем лучше», — успокаивает он молодого писателя (Ф. А. Червинскому, 2 июля 1891 г.; П 4, 245—246).

«Критики похожи на слепней, которые мешают лошади пахать землю,— объяснял он Горькому уже в конце девяностых годов. — Я двадцать пять лет читаю критики на мои рассказы, а ни одного ценного указания не помню, ни одного доброго совета не слышал. Только однажды Скабичевский произвел на меня впечатление, он написал, что я умру в пьяном виде под забором...»[5] Сходный сюжет о близоруком критике-пророке Чехов расскажет и Бунину, и Миролюбову[6].

И все же, когда Скабичевский отмечал 35-летие своей деятельности на литературно-критическом поприще, он получил и сухое чеховское письмо-поздравление.

«Многоуважаемый Александр Михайлович!

Весь март я провел в Крыму и только из газет узнал о Вашем юбилее — и потому не прислал Вам своевременно приветственной телеграммы. Я не знаком с вами лично, тем легче Вы могли не заметить моего отсутствия на юбилее, но меня беспокоит мысль, что я поступил дурно. Как бы ни было, простите мне невольную неряшливость и не откажите принять мое запоздалое поздравление. Желаю Вам жить еще много лет.

Искренне и глубоко Вас уважающий Антон Чехов» (7 апреля 1894 г.; П 5, 286).

Ответа на него, кажется, не последовало.

Сюжет «Скабичевский» интересен не потому, что критик «не угадал» судьбы писателя. Чехова удивляла и возмущала

---

[5] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 446.

[6] Там же. С. 494; *Гитович Н. И.* Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М., 1955. С. 746.

не отрицательная оценка сама по себе, а критическое непонимание и высокомерие.

«Протопопова я не люблю: это рассуждающий, тянущий жилы из своего мозга, иногда справедливый, но сухой и бессердечный человек. Лично я с ним не знаком и никогда его не видел; он писал обо мне часто, но я ни разу не читал. Я не журналист: у меня физическое отвращение к брани, направленной к кому бы то ни было; говорю — физическое, потому что после чтения Протопопова, Жителя, Буренина и прочих судей человечества у меня остается во рту вкус ржавчины, и день мой бывает испорчен... Ведь это не критика, не мировоззрение, а ненависть, животная ненасытная злоба. Зачем Скабичевский ругается? Зачем этот тон, точно судят они не о художниках и писателях, а об арестантах? Я не могу и не могу» (А. С. Суворину, 24 февраля 1893 г.; П 5, 173).

Положительные отзывы Чехов тоже проверяет по какой-то невидимой эстетической и нравственной шкале. «Читал сегодня Аристархова (псевдоним А. И. Введенского. — *И. С.*) в “Русских ведомостях”. Какое лакейство перед именами, и какое отечески-снисходительное бормотанье, когда дело касается начинающих! Все эти критики — и подхалимы, и трусы: они боятся и хвалить, и бранить, а кружатся в какой-то жалкой середине. А главное, не верят себе... Моя “Степь” утомила его, но разве он сознается в этом, если другие кричат: “талант! талант!”» (А. Н. Плещееву, 31 марта 1888 г.; П 2, 225—226).

«Для молодежи полезнее писать критику, чем стихи. Мережковский пишет гладко и молодо, но на каждой странице он трусит, делает оговорки и идет на уступки — это признак, что он сам не уяснил себе вопроса... Меня он величает поэтом, мои рассказы — новеллами, моих героев — неудачниками, значит, дует в рутину. Пора бы бросить неудачников, лишних людей и проч. и придумать что-нибудь свое» (А. С. Суворину, 3 ноября 1888 г.; П 3, 54).

И в то же время любой намек на оригинальную мысль, попытка понимания вызывают благодарную реакцию и у молодого автора трех сборников, только что закончившего «Степь», и у маститого писателя, издавшего собрание сочинений, обласканного Толстым и другими знаменитостями, ставшего учителем для новых молодых. Прочитав частное письмо П. Н. Островского (брата драматурга) по поводу «Степи» с подробным разбором, тонкими наблюдениями и существенными замечаниями («Впечатление это оказалось довольно сложным: к испытанному мною чувству живого удовольствия примешива-

лась также и некоторая досада... В рассказе нет внутренней организации, которая определила бы всему надлежащее место и меру...»), Чехов собрался поехать к автору, чтобы убедить его переработать письмо в статью и выпустить ее отдельной брошюрой: «Быть может, ему понравится моя мысль, что в наше время, когда литература попала в плен двунадесяти тысяч лжеучений, партизанская, иррегулярная критика была бы далеко не лишней. Не захочет ли он, минуя журналы и газеты, выскочить из засады и налететь наскоком, по-казацки?» (А. Н. Плещееву, 6 марта 1888 г.; П 2, 211).

Даже за год до смерти он живо откликнется на статью В. Альбова: «...я прочел статью Альбова — с большим удовольствием. Раньше мне не приходилось читать Альбова, хотелось бы знать, кто он такой, начинающий ли писатель, или уже видавший виды» (Ф. Д. Батюшкову, 11 января 1903 г.; П 11, 121).

«Без театра нельзя», — веско роняет Сорин в «Чайке» (13, 8). Для Чехова, литератора до мозга костей, нелюбимая и непонятливая критика тем не менее остается постоянным раздражителем, наркотиком, индикатором, по которому проверяется творческое самочувствие в разные периоды жизни.

«Надо Вам сказать, что в Петербурге я теперь самый модный писатель. Это видно из газет и журналов, которые в конце 1886 года занимались мной. Трепали на все лады мое имя и превозносили меня паче заслуг. Следствием такого роста моей литературной репутации является изобилие заказов и приглашений, а вслед за оными — усиленный труд и утомление. Работа у меня нервная, волнующая, требующая напряжения... Она публична и ответственна, что делает ее вдвое тяжелее... Каждый газетный отзыв обо мне волнует меня и мою семью... (М. Е. Чехову, 18 января 1887 г.; П 2, 16). И дальше — разбор некоторых столичных откликов, в том числе статьи Л. Е. Оболенского «Чехов и Короленко».

«Рецензии о себе я читаю почти ежедневно и привык к ним, как Вы, должно быть, уже привыкли к шуму дождя» (М. В. Киселевой, 28 сентября 1887 г.; П 2, 121—122).

«...ни с того, ни с сего, вот уже два года я разлюбил видеть свои произведения в печати, оравнодушел к рецензиям, к разговорам о литературе, к сплетням, успехам, неуспехам, к большому гонорару — одним словом, стал дурак дураком. В душе какой-то застой» (А. С. Суворину, 4 мая 1889 г.; П 3, 203—204).

«У меня репетиции, постановка пьесы, бесконечные разговоры. Корректуры — и даже по ночам мне снится, что меня

женят на нелюбимой женщине и ругают меня в газетах» (В. Н. Семенковичу. 13 октября 1896 г.; П 6, 194).

«Лавров и Гольцев настояли на том, чтобы “Чайка” печаталась в “Русской мысли” — и теперь начнет хлестать меня литературная критика. А это противно, точно в холодную лужу лезешь» (Вл. И. Немировичу-Данченко, 20 ноября 1896 г.; П 6, 231).

Читает Чехов, особенно в конце 1880-х — начале 1890-х годов, почти все, что печатается о нем в столичных газетах и журналах. Позднее это становится невозможным: отзывов оказывается слишком много. Парадоксально, что его мимолетные эпистолярные отклики-реакции, как правило, полемические и иронические, перемежаются развернутыми лирическими программами-образами идеальных взаимоотношений писателя и критика.

«Эх, если б у нас была путевая критика!» (А. Н. Плещееву, 5 февраля 1888 г.; П 2, 191).

«Критики нет. Дующий в шаблон Татищев, осел Михневич и равнодушный Буренин — вот и вся российская критическая сила. А писать для этой силы не стоит, как не стоит давать нюхать цветы тому, у кого насморк. Бывают минуты, когда я положительно падаю духом. Для кого и для чего я пишу?.. Будь же у нас критика, тогда бы я знал, что я составляю материал — хороший или дурной, все равно, — что для людей, посвятивших себя изучению жизни, я так же нужен, как для астронома звезда. И я бы тогда старался работать и знал бы, для чего работаю... Исчезла бесследно масса племен, религий, языков, культур — исчезла потому, что не было историков и биологов. Так исчезает на наших глазах масса жизней и произведений искусств, благодаря полному отсутствию критики. Скажут, что критике у нас нечего делать, что все современные произведения ничтожны и плохи. Но это узкий взгляд. Жизнь изучается не по одним только плюсам, но и минусам. Одно убеждение, что восьмидесятые годы не дали ни одного писателя, может послужить материалом для пяти толстых томов» (А. С. Суворину, 23 декабря 1888 г.; П 3, 98—99).

«Надоела мне критика. Когда я читаю критику, то прихожу в некоторый ужас: неужели на земном шаре так мало умных людей, что даже критики писать некому? Удивительно все глупо, мелко и лично до пошлости... Мне даже начинает временами казаться, что критики у нас оттого нет, что она не нужна, как не нужна беллетристика (современная, конечно)» (А. Н. Плещееву, 9 апреля 1889 г.; П 3, 187).

«Да, Вы правы, душе моей нужен бальзам. Я бы теперь с удовольствием и даже с радостью прочел что-нибудь серьезное не о себе только, а вообще. Я тоскую по серьезном чтении, и вся критика российская последнего времени не питает меня. А только раздражает. Я бы с восторгом прочел что-нибудь новое о Пушкине или Толстом — это было бы бальзамом для праздного ума моего...» (А. С. Суворину. 10 мая 1891 г.; П 4, 226).

Идеального критика или хотя бы просто *своего* критика среди современников Чехов так и не обнаружил, пытаясь увидеть его черты то в Мережковском, то в Альбове, то вылепить его из П. Островского. Однако он удержался от искушения самому стать астрономом, изучающим другие литературные звезды.

В собраниях сочинений большинства классиков XIX века (Пушкин, Гоголь, Толстой, Достоевский, Тургенев, Салтыков-Щедрин) критические и эстетические опыты составляют увесистый том или даже тома. Лишь Лермонтов, кажется, просто не успел написать свой критический том. Чехов, перепробовавший, по его словам, все жанры, «кроме стихов и доносов», последовательно отвергал все провокации в таком роде. «Мне уже писал К. Д. Бальмонт насчет статьи о Пушкине, и я ответил ему, что вообще я никогда не писал и не пишу статей», — отвечал он на настойчивое предложение написать что-то к пушкинскому юбилею (В. Н. Аргутинскому-Долгорукову, 20 мая 1899 г.; П 8, 183). Несколько театральных рецензий, которыми он согрешил в юности — не в счет.

Однако на самом деле он был тонким и проницательным *критиком без критики*, предпочитавшим излагать свои идеи, оценки и наблюдения в частном порядке, в письмах и разговорах (потом записанных мемуаристами). Том «Чехов о литературе» все-таки существует, и он вполне сопоставим с соответствующими критическими томами Пушкина или Тургенева.

Чехов — вполне в духе классической традиции — понимал, что творчество без диалога, литература без «провиденциального собеседника» (Мандельштам) — невозможны. «Пишу это тебе как читатель, имеющий определенный вкус. Пишу потому также, чтобы ты, пиша, не чувствовал себя одиноким. Одиночество в творчестве – тяжелая штука. Лучше плохая критика, чем ничего... Не так ли?» (Ал. П. Чехову, 10 мая 1886 г.; П 1, 242).

Обида непонимания (так ему казалось) не заслоняла для Чехова объективной закономерности. «...Как ни думайте, лучшей полиции не изобретете для литературы, как критика и собственная совесть авторов. Ведь с сотворения мира изобрета-

ют, но лучшего ничего не изобрели...» (М. В. Киселевой, 14 января 1887 г.; П 2, 12).

Степь в его повести тоскливо и безнадежно призывает певца, иначе ее богатство и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные.

Певец жаждет понимания и отклика: только это позволяет ему преодолевать одиночество за письменным столом и отвечать на постоянный вопрос «зачем?».

Критик-астроном смотрит на звезды и спасает от забвения жизни и произведения искусства.

РАЗМЫШЛЕНИЯ О МЕТОДЕ

Чехов, впрочем, говорил о задачах критики не только метафорически. Рядом, в соседних письмах у него возникают размышления о методе, достаточно четкие формулировки задач и принципов искомой критики.

В подробной «рецензии» на рецензию Мережковского он противопоставляет ссылкам молодого критика на науку и законы природы и апелляциям Боборыкина к физиологии творчества свою программу настоящего исследования. «Для тех, кого томит научный метод, кому Бог дал редкий талант научно мыслить, по моему мнению, есть единственный выход — философия творчества. Можно собрать в кучу все лучшее, созданное художниками во все века, и, пользуясь научным методом, уловить то общее, что делает их похожими друг на друга и что обусловливает их ценность. Это общее и будет законом. У произведений, которые зовутся бессмертными, общего очень много; если из каждого из них выкинуть это *общее*, то произведение утеряет свою цену и прелесть. Значит, это *общее* необходимо и составляет conditio sine qua non (непременное условие. — *И. С.*) всякого произведения, претендующего на бессмертие» (А. С. Суворину, 3 ноября 1888 г.; П 3, 54).

Упомянутое письмо П. Н. Островского по поводу «Степи» рассматривается как порождающая модель настоящей критической статьи. «1) оно, если смотреть на него как на критическую статейку, написано с чувством, с толком. С расстановкой, как хороший дельный рапорт; в нем я не нашел ни одного жалкого слова, чем оно резко отличается от обычных критических фельетонов, всегда поросших предисловиями и жалкими словами, как заброшенный пруд водорослями; 2) оно до крайности понятно; сразу видно, чего хочет человек; 3) оно

свободно от мудрствований об атавизме, паки бытии и проч., просто и холодно трактует об элементарных вещах. Как хороший учебник, старается быть точным и т. д., и т. д. — всего не сочтешь...» (А. Н. Плещееву, 6 марта 1888 г.; П 2, 210).

Движение шло и в обратном направлении. В некоторых статьях (правда, тех, которые Чехов прочитать уже не смог) критики сопровождали свои суждения развернутыми методологическими фрагментами, попытками построения критической типологии.

Неведомский выделяет два основных типа критики: публицистическую, использующую литературу как материал для суждений о жизни (Добролюбов, Писарев, среди чеховских критиков — Львов-Рогачевский) и субъективно-философскую, при которой «критик исходит из определенного философского миросозерцания и классифицирует идеи и тенденции автора, наиболее, с его точки зрения, существенные» (Булгаков, Шестов). Свой метод критики Неведомский обозначает как синтетический. Его исходная точка — интуитивное выявление авторского «голоса», «интонации», «жеста» на основе которых строится рационально обоснованная психологическая характеристика. Образцы такого метода Неведомский находит у Белинского, элементы — у Михайловского.

Более сложной классификацией сопровождает свой опыт научно-психологической критики Н. Шапир. Он видит четыре существовавших «до сих пор» типа критики, разделяя их на две группы. *Эмоциональная* и *мистико-эстетическая* критики исходят из чистой субъективности, загипнотизированности объектом, только во втором случае субъективизм в большей степени замаскирован намеками на эстетическую онтологию. «На почве талантливости критика эта лирическая критика почти становится параллельным художественным творчеством».

Метафизическо-философская и *тенденциозно-публицистическая* критики представляют интеллектуальный, рациональный тип, то есть другую односторонность, застрахованную от «чар красоты» чарами «философского, объемлющего синтеза» или «самодовлеющего голоса общественной морали».

Свой опыт *объективной научной* критики автор смело противопоставляет всем остальным и рассматривает как часть «объективной художественной критики будущего» (и Неведомский, и Шапир по-гегелевски замыкают процесс развития критической мысли на себя).

Место для теории нашлось даже в короткой задиристой статье Маяковского. Он выделяет три типа «изменений, происхо-

дящих в законах слов»: отношения слова к предмету, отношения слова к слову, отношения к слову автора.

Поэт (статья о Чехове — одно из немногих его критических выступлений), как ни странно, оказывается более проницательным и точным, чем присяжный критик и ученый-психолог. В классификации Маяковского можно увидеть прообраз трех основных подходов к художественному тексту. В переводе на язык семиотики, Маяковский обозначает семантику (слово—предмет), синтаксис (слово—слово), и прагматику (отношение к слову) литературного произведения. Из них легко выводятся три основных типа критики.

Чем бы ни занимался помимо общих теоретических рассуждений и биографических справок автор критической статьи, он может толковать либо о связях художественного текста с широко понятой действительностью (интерпретируемой в широком диапазоне от социально-исторических предпосылок произведения до его мистических источников), либо возводить его особенности к свойствам авторской души и психологии (вычитывая ее в том же тексте), либо, наконец, говорить о внутренних свойствах самого текста, сопоставляя его с другими.

Действительность—Литература—Автор — три объясняющих, объемлющих контекста любого критического суждения.

Конечно, эти идеализированные методологические установки в реальной критической практике, в отдельной статье смешиваются. Но в деятельности критика, взятой как целое, в типологических характеристиках эпохи критическая доминанта обозначается достаточно очевидно.

Между прочим, три основных, методологически осознанных «критики» шестидесятых годов (реальная—эстетическая—органическая критики) были конкретно-исторической реализацией этого семиотико-эстетического треугольника.

Сознательное сочетание этих принципов задает теоретическую программу критики, которую, действительно, можно вслед за Неведомским назвать синтетической или универсальной.

Наконец, отказ от логического обоснования, от категориально-терминологического языка (который, впрочем, никогда не может быть абсолютным), замена его иллюстративными сравнениями и метафорами, создает критику лирическую (Шапир), или эссеистическую. В русской традиции эта критика возникает как раз в чеховскую эпоху, уже в границах модернизма, серебряного века.

Этими пятью «критиками» (семантическая, реальная, социологическая и т. п. — синтаксическая, эстетическая, художественная и т. п. — прагматическая, органическая и т. п. — синтетическая, универсальная и т. п. — эссеистическая, лирическая, субъективная и т. п.), кажется, исчерпывается типологическая классификация.

Привычные идеологические и направленческие определения, с которыми обычно работает историк литературы (народническая, либеральная, марксистская критики; критики символистская и футуристская и т. п.), представляют собой вариации этих исходных «критик», причем не всегда объясняющие их подлинное своеобразие.

Принципиально важна и еще одна методологическая установка. В структуре *критического суждения* (это понятие мы вводим по аналогии с понятиями «художественный образ» или «художественная структура») важно выделить *теоретический уровень* и уровень *конкретных суждений*. Первый, не обязательно эксплицитно формулируемый, определяет предпосылки критического суждения, задает угол зрения на предмет критического анализа. Второй, обращенный непосредственно к произведению или автору, в свою очередь, включает два элемента: *наблюдения, констатации, «литературные факты»* и *оценки, ценностные суждения*.

В их взаимоотношениях существует парадокс, когда-то замеченный в историко-литературных исследованиях Ю. Тыняновым (в записи Л. Гинзбург): «Тынянов говорил, что бывают исследования, которые при правильном наблюдении фактов приводят к неправильным результатам — и бывают такие, которые при неправильном наблюдении фактов приводят к правильным результатам» [7].

В применении к критике проблема формулируется так: бывают работы при высокой оценке демонстрирующие непонимание автора или критикуемого произведения, и, напротив, оценки строгие, жесткие, отрицательные могут сочетаться с тонким пониманием поэтики текста, авторского художественного мира. Историки критики обычно акцентируют как раз оценочный элемент (критик имярек не понял Чехова). Между тем в исторической ретроспективе важнее как раз не оценки, а констатации: что *увидел* критик в данном авторе.

---

[7] *Гинзбург Л. Я.* Человек за письменным столом. Л., 1989. С. 4 (запись 1925 г.).

Михайловский (если обратиться к нашему материалу) более суров и резок в оценке раннего Чехова, чем, скажем, Л. Оболенский. Но увидел и показал в чеховских рассказах он много больше, чем критик, всю жизнь гордившийся «открытием» Чехова. «Михайловский разглядел в Чехове многое такое, чего не заметили дружественные ему позднейшие критики, поставившие Чехова по достоинству в один ряд с Тургеневым, Гоголем, Толстым, но зато не увидевшие его своеобразного положения в этом ряду... Он, глядя на Чехова враждебным взглядом, зорко видит характерные черты его нового метода... У него были другие требования к литературе, другая шкала ценностей, но, как сказано было ранее, он зорко видел то новое, что не удовлетворяло его, и умел ясно очертить увиденное», — четко описывает эту коллизию Г. А. Бялый[8].

Методологические срезы, парадигматическое чтение критики, выявление в статьях разных авторов сквозных тем, мотивов, определений позволяет по-иному представить картину звездного неба, центром которого оказалась траектория чеховской кометы.

Мозаичные образы Реального, Эстетического и Органического критиков, видевших в чеховских текстах внешнюю действительность, особый поэтический мир или авторское лицо, дают более четкий, системный взгляд на творчество Чехова в культурном контексте его эпохи, чем рутинные отзывы Скабичевского, Перцова, Воровского, Белого или даже «самого» Михайловского — народников, либералов, марксистов, символистов; враждебно настроенных брюнетов и холодно-равнодушных блондинов, белокурых друзей и рыжих врагов.

РЕАЛЬНОСТЬ

В традиционной истории критики народники (Михайловский, Скабичевский, Протопопов) и марксисты (Плеханов, Воровский, Луначарский) обычно считаются наиболее последовательными продолжателями традиций реальной критики шестидесятых годов, то есть семантической критики. По отношению к Михайловскому и его последователям — это недоразумение.

Основатель «субъективной социологии» по своему критическому методу был далек от Чернышевского и Добролюбова. Чаще всего его занимает не добролюбовское «что сказалось» в

[8] *Бялый Г. А.* Чехов и русский реализм. Л., 1981. С. 134, 138.

произведении, а как раз то, что *хотел сказать* автор. Конструируя на основании текстов образы жестокого таланта (Достоевский), слабого и доброго человека (Тургенев), человека, совесть которого потрясена социальным злом (Гаршин), Михайловский этими же образами объясняет своеобразие их произведений. В своем постоянном движении от текста к автору Михайловский скорее оказывается объективным продолжателем органической критики А. Григорьева с его поиском авторской «мысли сердечной». В сходном ключе Михайловский писал и о Чехове (о чем дальше).

Реалисты, семантические критики среди современников, писавших о Чехове, как ни странно, оказываются в меньшинстве. Суждения об отраженной в чеховских произведениях реальности редко складываются в развернутую и доказательную систему. Скорее они представляют живописные смысловые пятна, ограничиваются попутными замечаниями при разговоре о других аспектах чеховского творчества, хотя идеологический контекст предполагается за многими критическими статьями.

Наиболее очевидный и распространенный ход мысли — связь Чехова и его героев с общественной атмосферой восьмидесятых—девяностых годов, эпохой царствования императора Александра III, временем упадка народничества, разочарования в прежних идеалах и поиска новых путей общественной деятельности. Привычные клише последующих историков литературы о времени, которое назовут чеховским, рождаются уже в рамках самой эпохи.

По Краснову, Чехов прекрасно передает настроение общества. Розанов также мимоходом говорит об историческом положении глухой музы Чехова, оставляя эту фразу без комментариев.

Для Андреевича Чехов — художник-историк, отражающий колеблющиеся настроения своей эпохи, ее томления и муки; предмет чеховского изображения — обреченное поколение 80-х годов.

Для Ляцкого чеховская скука — литературно-общественное понятие конца 80-х годов, когда происходит разрыв жизни и искусства; чеховские интеллигенты — дети катковско-толстовской ложноклассической школы.

Действительность Чехова — «интеллигентная Россия конца века», — утверждает Шапир. А для Волжского и Белого Чехов обозначает переход из одной эпохи в другую. Он заканчивает XIX столетие и начинает XX, уточняет Белый.

Наиболее эффектно мысль о связи Чехова с эпохой, об объективно-отражающей природе его творчества сформулирует Мережковский, сделав его голосом не какой-то общественной группы, а зеркалом времени. «Если бы современная Россия исчезла с лица земли, то по произведениям Чехова можно было бы восстановить картину русского быта в конце XIX века в мельчайших подробностях» («Чехов и Горький»). Хотя сразу же поместит это наблюдение в негативный оценочный контекст: «Чеховский быт — одно настоящее, без прошлого и будущего, одно неподвижно застывшее мгновение, мертвая точка русской современности, безо всякой связи со всемирною историей и всемирною культурою. Ни веков, ни народов — как будто в вечности есть только конец XIX века и в мире есть только Россия».

В резком контрасте с Мережковским выскажется анонимный Фидель, оспаривая сходную мысль А. Н. Веселовского об отражении в творчестве Чехова «всей Руси без остатка»: «При чем тут *вся* Русь, да еще без остатка (какая звонкая фраза!), если Чехов ее попросту не знал, да и знать не мог, ибо вынужден был, ради продления дней своих, систематически сторониться от гущи житейской».

Наиболее развернуто идеи о восьмидесятнической природе чеховского творчества изложит В. Воровский в «Лишних людях». Его статья исполнена в классической манере «реальной критики», дополненной марксистской фразеологией. Начав с тезиса: «Чеховские герои являются эпигонами поколений, сыгравших в свое время крупную историческую роль, их гибель — это заключительный эпизод в жизни целого общественного течения», — критик потом, опираясь на большой литературный материал (Тургенев, Г. Успенский, Гаршин, Осипович-Новодворский, Надсон, Якубович), дает пространный обзор классовой борьбы в Европе и России.

Лишь в конце статьи он возвращается к чеховским персонажам, чтобы вынести приговор опять-таки не им, а общественной прослойке «лишних людей», которую они воплощают: «“Лишние люди” как общественная группа уже теперь исчезают, частью вымирая, частью переходя в другие общественные группы... А “лишние люди”? Общественная волна безжалостно будет сметать их, поскольку они не сумеют вовремя ожить к новой жизни. И, уносимые бурным потоком, они будут, конечно, цепляться за жизнь, за пошлую, животную жизнь — их единственное сокровище. Но все эти дяди Вани, все эти “сестры” с их кругом, все эти владельцы “вишневых садов”, осуж-

денные судьбой на гибель, — все они с их ничтожными мыслишками, с их жалкими страданиями не вызовут жалости или сочувствия в людях, поставивших своим девизом: вперед и выше!»

Как часто бывало в реальной критике, анализ литературных конфликтов и персонажей переходит у Воровского в публицистику, прямой разговор о действительности (или второе просто заменяет первое). Жесткая оценка чеховских персонажей заканчивается жестоким приговором их жизненным прототипам с откровенной апелляцией к Ницше («Падающего — толкни»).

На однообразном фоне апелляций к хмурой действительности восьмидесятых годов наиболее оригинален в поиске жизненных истоков чеховского творчества, как ни странно, Маяковский. В «Двух Чеховых» соратник футуристов оказывается «поэтом разночинцев, эстетом разночинцев, эстетом лабазников», с одной стороны, и художником «растрепанной жизни вырастающих городов» — с другой (о городе как «новоявленном герое российской истории» чуть раньше в связи с чеховскими героями писал и К. Чуковский). Но сам жанр эссе-фельетона не позволил ни Маяковскому, ни Чуковскому развить эти наблюдения. Они остались лозунгами-парадоксами, не продолженными и не оспоренными в чеховиане начала века[9].

Между тем, такая социологическая проекция отчетливо перекликается с тем известным «сюжетом для небольшого рассказа», который писатель предложит в письме Суворину. История молодого человека, сына крепостного, бывшего лавочника, воспитанного на чинопочитании, много раз сеченного, лицемерившего Богу и людям без всякой надобности, который по каплям выдавливал из себя раба и однажды проснулся с настоящей человеческой кровью в жилах, — предваряется афоризмом, эпиграфом, имеющим, как и весь возможный сюжет, автобиографический, личный характер: «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою

---

[9] См.: *Полоцкая Э.А.* Парадокс Маяковского-критика (статья «Два Чехова») // Полоцкая Э. А. О поэтике Чехова. М., 2000. С. 213—234. Статья Маяковского рассматривается здесь в свете борьбы против старых трактовок как «шаг вперед в чеховиане того времени». Ср. более радикальное мнение: «Гениальное прочтение Чехова Маяковским не имело последствий» (*Толстая Е.* Поэтика раздражения. Чехов в конце 1880-х — начале 1890-х годов. М., 1994. С. 11).

молодости» (7 января 1889 г.; П 3, 133). Мышление в таких социологических категориях было вовсе не чуждо Чехову.

Но типичный реальный критик в дискуссии о Чехове оказывался фигурой уныло-предсказуемой. В таком духе мог бы писать об авторе «Дяди Вани» профессор Серебряков! Мир Чехова с трудом открывается социологическим ключом.

ТЕКСТ

Русский реализм и реальная критика, главный и наиболее авторитетный его интерпретатор, приучили к тому, что центром художественного целого, основным предметом размышлений становился литературный персонаж. Без характеристики чеховских героев не обходилась практически ни одна статья или короткая рецензия. Но логика чеховского мира все-таки вела критиков за собой. В отличие от шестидесятников, критики больше пытались понять не историческую и социальную природу чеховских персонажей (о социальном смысле беликовщины или рагинщины начали подробно толковать лишь в тридцатые годы), а найти психологическую формулу их характеров.

Чеховский мир продиктовал критикам еще один распространенный прием. В обобщающих статьях рассматривались не столько персонажи отдельных повестей и рассказов. Критики пытались понять общий принцип чеховской художественной характерологии, сконструировать модель чеховского героя, обозначить интегрирующий образ, возникающий из совокупности чеховских текстов.

Подсказку предложил сам писатель — названием своего третьего сборника «Хмурые люди» (1890). Вариаций этой формулы предлагалось немало.

Чеховские персонажи определялись как симпатичные неудачники (Мережковский), лишние люди (Перцов, Овсянико-Куликовский, Воровский, Айхенвальд), надорванные люди, талантливые неудачники (Андреевич), неврастеники (Ляцкий), заурядные люди (Булгаков), неделающие люди (Айхенвальд), маленькие, незаметные люди (Философов).

«Пусть у него не один герой, а множество, но так как в наш век нет резко выраженных оригинальных личностей, а все похожи друг на друга, нет героев, а только толпа, то произведения г-на Чехова дадут ключ к пониманию этой толпы, к уразумению настроения современного хмурого человека. Вот основные

черты общественной души, извлеченные из рассказов г-на Чехова. Прежде всего средний современный человек отличается болезненным, чисто нервным, беспокойством» (П. Краснов).

«Итак, *настоящий, единственный герой Чехова — это безнадежный человек.* “Делать” такому человеку в жизни абсолютно нечего — разве колотиться головой о камни» (Л. Шестов).

«Чехов довел до виртуозности, до гения обыкновенное изображение обыкновенной жизни. “Без героя” — так можно озаглавить все его сочинения, и про себя добавить не без грусти: “без героизма”» (В. Розанов).

Особо отмечалось чеховское мастерство в изображении народных типов и детей, иногда — женщин (Арсеньев, Кигн, Гольцев, Ляцкий, Айхенвальд, Неведомский).

Более оригинальные критические узоры вышивались по этой канве, созданной коллективными усилиями старых радикалов-общественников и молодых марксистов, почтенных профессоров, сторонников культурно-исторической школы, адептов нового религиозного сознания, безнадежных философов, беспривязных эстетиков-эссеистов.

Наиболее интересной и важной в последующей перспективе была попытка увидеть за конкретно-историческим обликом хмурых людей общечеловеческое содержание открытого (или переоткрытого?) Чеховым типа.

«Чехова интересует прежде всего человек, а насколько он “общественно полезен и необходим” — это для него “un peu du grecque”», — заключает Андреевич после разговора о надорванных людях и талантливых неудачниках.

«Сборник, куда вошла “Скучная история”, озаглавлен “Хмурые люди”, — в нем Чехов изучает не типы, например, ученого (“Скучная история”) или почтальона (“Почта”) и т. д., а тот душевный уклад или тот род самочувствия, который можно назвать “хмуростью” или который в душе ученого проявляется известным образом, у почтальона — другим. Чехов исследует психологию этой “хмурости” в различной душевной “среде”, — он изучает в этих очерках не людей, а “хмурость” в людях» (Овсянико-Куликовский).

«Бессилие души среднего человека» С. Булгаков возводит к байроновской «мировой скорби», делая его универсальным психологическим состоянием, архетипом чеховского героя как человека вообще.

Наконец, Н. Шапир в развернутой статье-монографии пытается продемонстрировать, как Чехов от психики «русского

среднего провинциального обывателя эпохи 80-х годов» путем коллективной бессознательной типизиции переходит к изображению родовой «психики среднего человека вообще».

Живописание этого среднего человека (чеховского человека), универсалий его обыденной жизни, уловленных в калейдоскопе современных характеров и типов, стало главным чеховским козырем в XX веке, придало его прозе и драме мировое значение.

Другим эстетическим индикатором чеховской поэтики стал жанр.

Уже К. Арсеньев, автор одной из первых серьезных статей, анализируя «В сумерках», предложил концепцию чеховской жанровой системы и ее эволюции. Раннее творчество он вывел из анекдота, отметив две его разновидности, смешную и страшную. Второй — и главный — чеховский жанр критик называет «картинкой нравов», «очерком», «коротким рассказом» и тонко замечает его пограничное положение в жанровой структуре. «С областью "происшествия" и анекдота жанр, избранный г-ном Чеховым, граничит только одной своей стороной; другою он примыкает к сфере повести и романа. Чтобы сохранить свою своеобразность, ему не следует конкурировать ни с той, ни с другою. Короткий рассказ не должен быть ни простым снимком с случайного факта, ни экскурсией в сферу сложных душевных движений, не поддающихся, если можно так выразиться, усиленной конденсации. Эластичность сюжета имеет свои пределы; есть задачи, которые невозможно сжать дальше известной черты, даже с помощью самого могучего художественного пресса». Арсеньев тонко подмечает эмоциональную двуплановость и этого, а не только анекдотического жанра. «Но всего выше поднимается он (Чехов. — *И. С.*) тогда, когда рисует душевное состояние, когда средоточием рассказа служит не "происшествие", а момент — комический или трагический, это все равно — из внутренней жизни человека».

Кажется, впервые очерченный критиком жанр позднее определяли как маленькие сжатые очерки, рассказы (Мережковский), анекдоты, отрывки, маленькие психологические рассказики (Кигн), литературные миниатюры (Перцов, Волжский), Однако чаще всего мелькало определение «новелла» (Мережковский, Волынский, Волжский, Богданович). «Он писал главным образом рассказы... даже создал новую форму — *новеллу*, которая осталась постоянным вкладом в русскую литературу» (Шапир). Оценка этого чеховского жанра была, как

правило, высокой. Лишь Е. Ляцкий не увидел его структурного смысла, назвав рассказы Чехова серым пятном, эскизами, а не картиной.

Характерно, что другим важным жанром позднего Чехова — повестью — критика занималась сравнительно мало. «Скучная история», «Палата № 6», «Дуэль», «В овраге» либо сливались с рассказами, либо рассматривались в чисто проблемном аспекте. Своеобразие чеховского *большого жанра* (хроникальная и идеологическая повесть) и через сто лет остается не до конца осознанным.

Проблемой жанра чеховских пьес много занималась театральная критика. В литературных статьях эти определения мелькают лишь изредка: трагедия судьбы (Перцов об «Иванове»), драма настроения (Неведомский), новаторские пьесы (Шапир).

Другие элементы художественной структуры удостаивались развернутых суждений реже.

Многие, начиная с того же Арсеньева, отмечали и высоко оценивали пейзажные описания (Мережковский, Перцов, Гольцев, Краснов, Неведомский). А. С. Долинин, замыкая линию рассуждений об этом виде чеховского хронотопа, хорошо описывает его функцию в структуре чеховского повествования: «Природа обрисована беглыми штрихами, мимоходом: она нужна была ему, чтобы оттенить то настроение, которое сообщается читателю от самого рассказа, от *человека* и *человеческой* жизни. И это всегда у него так. То же и относительно красок: у него нет каких-нибудь специальных для природы — он черпает их из быта, из обычной, будничной и опять-таки преимущественно *человеческой* обстановки. В этом, может быть, секрет изумительной оригинальности его как пейзажиста — причина, почему его картины природы так пленяют, как ни у кого».

Вслед за Михайловским, много толковали о случайности тем. В прямой полемике с создателем концепции чеховской случайностности броскую и загадочную формулу предложил Андреевич: «Издатель “Русского богатства” г-н Михайловский, — он же и критик журнала, — не раз упрекал Чехова за случайный выбор тем, за то, что Чехову решительно все равно, что ни описывать, — льва в клетке, убийство ребенка, картину привольной степи, случайную ссору двух незнакомых людей. Такие упреки говорят лишь о критической проницательности уважаемого издателя, но, к сожалению, большего непонимания даже проявить невозможно. В глазах Чехова случай в че-

ловеческой жизни превращается в необходимость, и нет ровно ничего случайного, потому что все случайно». Любопытно, что через четыре года, в одном из последних писем, отвечая молодому поэту, писатель почти процитирует критика: «Вообще в поступках Вашего героя часто отсутствует логика, тогда как в искусстве, как и в жизни, ничего случайного не бывает» (Б. А. Садовскому, 27—28 мая 1904 г.; П 12, 108).

Сравнительно редко в статьях специально затрагивалась область художественного конфликта.

Как ни странно, на периферии «эстетиков» были и проблемы чеховского сюжетосложения, столь важные впоследствии для историков литературы. Хотя Ляцкий отметил повторяющуюся деталь и преобладание описания над психологическими характеристиками, Шапир считал, что в некоторых текстах нет развития фабулы, а Неведомский в общем виде отметил художественную меру и экономию художественных средств.

Из более общих построений заслуживает внимания определение Чехова как экспериментального, «опытного» художника в работе Овсянико-Куликовского, идущее вразрез с утвердившимся представлением о нем как бытовике, продолжателе (или разрушителе — все равно) традиций старого русского реализма. Из него вытекает заключение, прямо противоположное рассуждениям Мережковского и прочих об отраженной у Чехова «всей Руси». «Если бы, например, иностранец или будущий историк захотели по этим рассказам составить себе правильное понятие о жизни наших провинциальных городов в конце XIX века, то они попали бы впросак: как ни скудна, ни бедна наша жизнь, но ведь не из одной сплошной бездарности, тупости, пошлости состоит она, и население наших городов не есть нарочитый подбор мелких душонок».

С определением чеховского метода возникла особенно забавная ситуация. Для Шапира он — настоящий реалист, для раннего Эйхенбаума (позднее уже не критик, а известный историк литературы принципиально изменит свою точку зрения) — реалист с уклоном к натурализму, эпигон реализма, для Краснова — последователь натуралистической школы в лучшем смысле этого слова, для Мережковского (тоже раннего) и Никитина — импрессионист, для Неведомского и Белого — реалист, движущийся в сторону символизма, почти символист, для театрального критика Кугеля, напротив — ни то, ни другое («Для символизма во всем этом слишком много реальных подробностей; для реализма здесь слишком много символиче-

ского вздора» – рецензия на первое представление «Чайки», ТК 104), для Маяковского — свой брат футурист, один из династии «Королей Слова».

Для объяснения феномена чеховского художественного мира использован практически весь наличный набор методологических этикеток. Чеховская система давала для этого некоторые основания. Критики-современники начинают игру в переодевания, включая Чехова в свою эстетическую колонну или исключая из оной (эпигон). Потом, уже в историко-литературных работах, появятся маски Чехова — почти социалистического реалиста, говорящего с горьковским акцентом, Чехова-абсурдиста, Чехова-универсального стилизатора, почти постмодерниста... Точно так же чеховская драматургия выдержит многочисленные театральные «измы».

Универсальный мир Чехова обнаружил способность вступать в контакт едва ли не со всеми эстетическими доктринами XX века, неизменно оказываясь больше любой из них.

АВТОР

Если разговор о чеховской поэтике фактически начал Арсеньев, то исходный тезис об авторе-творце этого мира сформулировали едва ли не одновременно Мережковский и Михайловский.

В «Старом вопросе по поводу нового таланта», завершая эстетический разговор о Чехове, юный Мережковский (ему всего 22 года) касается проблемы тенденциозного искусства — и решает ее диалектически, в духе Достоевского (а отчасти и реальной критики). Высмеивая эстетиков «опереточного пошиба», Мережковский признает резкую, боевую тенденциозность, отвечающую злобе дня (Ювенал, Щедрин, Некрасов). Но Чехова он относит к художникам иного типа: «В произведениях молодого беллетриста нет того, что принято у нас называть тенденцией. Чувство, одушевляющее их, не есть резко обозначенное политическое направление, а скорее, несколько неопределенная, расплывчатая, но задушевная, теплая гуманность, которая лучше всего формулируется в приведенном мною раньше восклицании одного из героев: “В жизни ничего нет дороже людей!”»

Выход из дилеммы «искусство тенденциозное — искусство для искусства» Мережковский находит в разделении человеческих деятельностей на распределяющие и накопляющие.

Первые, в том числе и тенденциозное искусство, стремятся к «непосредственному достижению общественной пользы». Вторые служат в конечном счете тому же самому, но достигают этого иным путем: расширяют границы человеческого знания, увеличивают его основной капитал и через это способствуют накоплению возможно большей суммы счастья, доступной всему человечеству. «Но если это так, то всякая художественная, хотя бы и не тенденциозная картина, статуя, музыкальная пьеса, стихотворение Фета или поэтическая новелла таких писателей, как г-н Чехов, должны считаться полезными, ценными и вполне оправданными с точки зрения научной утилитарианской нравственности».

Конец статьи — почти парафраз теоретического вступления Добролюбова к «Темному царству», где литературное произведение предлагалось рассматривать согласно его собственной норме, «вовсе не суетясь из-за того, зачем это овес — не рожь, и уголь — не алмаз».

«Тенденция вполне законна, если она является таким же бессознательным, непроизвольным, органическим продуктом художественного темперамента, как и все другие элементы, входящие в состав творческого акта, но, только что она навязывается извне как теоретическая формула, она либо портит и калечит художественное произведение, либо является мертвым несрастающимся придатком, неспособным омрачить красоты всего произведения: в таком случае она не может слиться, смешаться с ним, как масло не сливается с водой, как палка, приставленная к цветку, — с самим растением. Конечно, критики могут сердиться и выходить из себя по поводу того, что Гораций — не Ювенал, что Фет — не Некрасов, что г-н Чехов — не г-н Короленко, но это комичное негодование будет так же праздно, неразумно и ненаучно, как негодование биолога по поводу того, что у данной разновидности пять, а не шесть лепестков, что артериальная кровь красного, а не черного цвета».

Бестенденциозность Чехова Мережковский считает органическим свойством его таланта — и эстетически оправдывает ее: поэту, как и сердцу девы, нет закона.

«Властитель дум» (обычное клише в публицистике тех лет) Михайловский в своей статье говорит, в сущности, о том же самом, но с иным оценочным знаком. «При всей своей талантливости, г-н Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своем материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то почти механический ап-

парат. Кругом него “действительность, в которой ему суждено жить и которую он поэтому признал” всю целиком с быками и самоубийцами, колокольчиками и бубенчиками. Что попадется на глаза, то он и изобразит с одинаково “холодною кровью”».

Тоже отталкиваясь от чеховских пейзажей, признавая органичность чеховского таланта, Михайловский видит в отсутствии общей идеи зло, которое писатель может попытаться преодолеть. «Если он решительно не может признать своими общие идеи отцов и дедов, — о чем, однако, следовало бы подумать, — и также не может выработать свою собственную общую идею, — над чем поработать все-таки стоит, — то пусть он будет хоть поэтом тоски по общей идее и мучительного сознания ее необходимости. И в этом случае он проживет не даром и оставит свой след в литературе».

В понимании природы искусства «субъективный социолог» оказался более рационалистичен, чем будущий символист.

В критике многое решает контекст и внешний авторитет. Сходные идеи, прозвучавшие из уст недавнего студента и маститого, двадцать лет сочиняющего критику редактора-журналиста имели разную судьбу. Статья Мережковского прошла малозамеченной (правда, о ней дважды написал Чехов, увидев в Мережковском «симпатичное явление» и в то же время не приняв естественнонаучных аналогий автора, противопоставив физиологии творчества философию творчества). Формулы Михайловского на десятилетия стали критическим ориентиром, как и другие эффектные фразы «субъективного Ахилла» (определение Плеханова).

В «Изъянах творчества» (заглавие статьи было придумано тем же Михайловским) о радушно-равнодушном взгляде автора, беспристрастности его беллетристического аппарата пишет Перцов. Слова об отсутствии миросозерцания, тоске по идеалу повторит прямолинейный Протопопов. Академичный Ляцкий точно так же переадресует «писателю без миросозерцания» слова героя «Скучной истории»: «Нет, больше жить так невозможно! — таков рецепт г-на Чехова современному читателю. Это он, современный читатель, насмотревшись разных несчастных случаев, бывающих в жизни, и наслушавшись рассказов о душевных и нервных болезнях, поражающих человечество, должен вдруг остановиться и сказать: нет, больше жить так невозможно. И сказав, — или повеситься на первом попавшемся крюке, или обратиться к г-ну Чехову и спросить: а как жить, уважаемый маэстро? Неизвестно, как бы ответил этому читате-

лю г-н Чехов, если бы тот на деле обратился к нему с таким вопросом; но в сочинениях своих он этого ответа не дает... И что делать бедному читателю, которого судьба не создала ни неврастеником, ни душевнобольным, и который ищет смысла и разумной цели в жизни, если г-н Чехов ответит ему, подобно старому профессору в "Скучной истории": "Не знаю", и, чтобы замять неприятный разговор, предложит позавтракать?

Это будет действительно скучная, очень скучная история...»

Краснов сравнит мировоззрение Чехова с калейдоскопом, в котором нет ничего цельного, Богданович — с превосходным, но разбитым зеркалом.

Замкнет эту линию (если ограничиться представленным в книге материалом) А. С. Долинин, у которого метафора *путник-созерцатель* станет заглавием и концепцией, но будет доказываться главным образом на материале опубликованных чеховских писем. «Так дорисовывается у нас грустный, задумчивый облик Чехова. Он один и тот же и в воспоминаниях, и в письмах, и в своем творчестве, как первого, так и второго периода. Он весь во власти частного, индивидуального, весь в единичном, а не в целом, в анализе, а не в синтезе. Путник-созерцатель, беспрестанно ощущающий свою законченность, ни с кем и ни с чем не могущий слиться воедино, — таким он был в жизни, в отношениях к окружавшим его людям; таким он был и в своем творчестве — по отношению к своим же образам. Отсюда его редкая объективность, в самом деле только кажущаяся, его необыкновенное спокойствие и сдержанность.

Он искал "общей идеи", "Бога живого человека"; он развенчивал все наши частные идеи, наши временные ценности. Причина все та же: бегство от самого себя, неодолимое стремление выйти за пределы своей законченности, обрести настоящий всеобъединяющий синтез». Это, в сущности, очередное перефразирование идеи Михайловского о тоске по общей идее как замене самой общей идеи.

О том же, но с иным, положительным знаком будут писать Шапир, Айхенвальд, Неведомский (у него тоже появится определение «типичный созерцатель»).

Параллельно в критике идет поиск позитивной формулы чеховского мировоззрения, для которой новые публикации давали разнообразный материал.

Уже в 1892 году А. М. Скабичевский, несколько лет назад предрекавший самоубийство молодого таланта, положительно ответил на вопрос «Есть ли у г-на Чехова идеалы?», хотя не стал распространяться об их своеобразии. Процитировав один

из последних эпизодов «Рассказа неизвестного человека», он закончил свой «трактат» риторическим вопросом: «Признаюсь, давно уже не приходилось читать в литературе нашей ничего столь глубокого и сильного, как вся эта сцена. И, возвращаясь к началу своего трактата о г-не Чехове, я обращаюсь в заключение ко всем мало-мальски беспристрастным читателям и спрашиваю, — неужели подобную сцену, которую можно смело поставить на одном ряду со всем, что только было лучшего в нашей литературе, мог создать писатель, не имеющий никаких идеалов?» (Таким образом, образ Скабичевского-мученика, сделавшего единственный прогноз о скорой смерти писателя Чехова под забором — гротесков. Критик менялся и менял свое отношение к творчеству Чехова, хотя его талант и методологические возможности исповедуемого им типа реальной критики как акцентированного пересказа-комментария были ограничены.)

Сходный прием — положительный ответ на вопрос, но отсутствие конкретной формулировки — лежит и в основе рецензии Горького на повесть «В овраге», которая, напротив, восхитила Чехова. «Его упрекали в отсутствии миросозерцания. Нелепый упрек! Миросозерцание в широком смысле слова есть нечто необходимо свойственное человеку, потому что оно есть личное представление человека о мире и о своей роли в нем.

В этом смысле оно свойственно даже таракану, что и подтверждается тем, что большинство из нас обладает именно тараканьим миросозерцанием, т. е. сидит всю жизнь в теплом месте, шевелит усами, ест хлеб и распложает таракашков.

У Чехова есть нечто большее, чем миросозерцание — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения. И хотя эта точка зрения неуловима, не поддается определению — быть может, потому, что высока,— но она всегда чувствовалась в его рассказах и все ярче пробивается в них».

Практически совпадающую с горьковской формулу одновременно предложил Андреевич: «На жизнь людей, целых поколений, быть может, даже всего человечества, Чехов, по своему господствующему настроению, смотрит, так сказать, с космической точки зрения. За всяким жизненным столкновением, за всякой жизненной драмой, которую он рисует, как будто видится иронический образ таинственной и непонятной судьбы, зло смеющейся над усилиями и расчетами людей и совершающей над ними самые неожиданные эксперименты».

2 Зак. 3516

Позднее о высоте нового чеховского мировоззрения написал В. Альбов, и даже Михайловский в конце концов увидел у писателя не просто тоску по общей идее, но линию вверх, к небесам.

Проблема чеховского мировоззрения-миросозерцания-представления о жизни неизбежно предполагала вопрос о пути, о творческой эволюции писателя. Здесь критики блуждали в двух или трех соснах. Начиная с Арсеньева, возникло мнение о двух периодах (Неведомский), моментах (Альбов), направлениях или манерах (Михайловский), о резком переломе в конце 1880-х годов (Шестов); или трех периодах (Краснов, Джонсон), трех фазисах (Протопопов) развития творчества Чехова.

Противоположный тезис — о единстве чеховского мировоззрения, отсутствии крутого поворота в его литературной деятельности — обосновывал Булгаков. Да и Краснов делал оговорки об однородности чеховского творчества поверх собственных разграничений.

Исходная точка в этом движении вперед, в сторону или вверх ставилась в двух несовпадающих плоскостях. Для одних критиков Чехов начинался с анекдотизма, смеха над жизнью (Арсеньев, Айхенвальд, Неведомский и др.). Другие оставляли Антошу Чехонте за скобками и говорили о чеховском пантеизме, растворении в жизненном потоке (Михайловский, Гольцев, Джонсон, Ляцкий).

Ответы на вопрос о точке конечной, о позитивном смысле чеховского мировоззрения предлагались более однообразные, отличаясь лишь стилистической оригинальностью или энергией утверждения, волей к генерализации, избегающей оттенков.

Слово «тоска» произнес уже Михайловский (опять-таки, как и в случае с «общей идеей» и «хмурыми людьми», позаимствовав образ у Чехова). Его повторил Протопопов, включив в концепцию трех фазисов развития Чехова: «Осудивши разговоры об идеалах, г-н Чехов, *сам того не замечая,* тем не менее, тоскует об идеале, говорит об идеале, и говорит очень хорошо, с умом, с искренним чувством. Вот его слова, вложенные опять-таки в уста того же старого профессора...» (поиски чеховского мировоззрения прежде всего в «Скучной истории» и отождествление героя и автора этой повести были привычным критическим приемом).

Так и пошло: общая печаль и тоска (Богданович), глубокая скорбь музы Чехова (Джонсон), унылая скорбь — душевный реактив Чехова (Овсянико-Куликовский), героический песси-

мизм (Андреевич), певец мировой скорби, оптимопессимист (Булгаков), певец безнадежности и отчаяния, убийца человеческих надежд (Шестов), художник страха перед жизнью (Долинин).

Даже те, кто пытался дистанцироваться от такой точки зрения, в конце концов склонялись к сходным выводам. Неведомский в начале статьи приводит противоречивые суждения о писателе, а потом, пользуясь «синтетическим приемом», практически повторяет привычные формулы: Чехов — матово-грустный художник бессилия души, живописец жизни без пафоса, без крыльев.

Заразительность такого взгляда хорошо спародировал А. Аверченко в рассказе «Жвачка». На обеде в память Чехова несколько критиков говорят речи, сводящиеся к одному и тому же унылому штампу: «Чехов был настоящим поэтом сумерек, изобразителем безвольной интеллигенции». Услышав это открытие четыре раза подряд, рассказчик выбрасывает докладчика в окно четвертого этажа. «Одним глупым критиком сделалось меньше, — с удовлетворением сообщает он. — Это была моя жертва на алтарь прекрасного, чуткого писателя...

Певца сумерек...» [10]

Из воспоминаний Бунина известно чеховское отношение к подобным концепциям. «—Читали, Антон Павлович? — скажешь ему, увидав где-нибудь статью о нем.

Он только лукаво покосится поверх пенсне:

— Покорно вас благодарю! Напишут о ком-нибудь тысячу строк, а внизу прибавят: “А вот есть еще писатель Чехов: нытик...” А какой я нытик? Какой я “хмурый человек”, какая я “холодная кровь”, как называют меня критики? Какой я “пессимист”? Ведь из моих вещей самый любимый мой рассказ — “Студент”. И слово-то противное: “пессимист”...» [11]

Справедливости ради надо сказать, что иного Чехова видели и современники, но главным образом — непрофессиональные критики.

Горький утверждал, что в последнем рассказе Чехова («В овраге») звучит нота бодрости и любви к жизни.

В. Альбов (автор одной из самых тонких и проницательных статей, которую Чехов еще успел прочесть) отметил бодрое жизнерадостное настроение последних лет и, опираясь как раз

---

[10] Вопросы литературы. 1986. № 7. С. 265—266.

[11] А. П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 484.

на «Студента» и «Мою жизнь», так сформулировал чеховскую «философию в зародыше»: «Правда и красота оказывается не за горами и не за веками в будущем, и не на небе, а здесь, на этой грязной и скучной земле. На ней, или на вере в нее, как на стержне, держится жизнь народа; она от седой древности до наших дней непрерывно направляла и направляет человеческую жизнь и всегда составляла главное и самое важное в человеческой жизни; она делает жизнь восхитительною, чудесною и полною высокого смысла. И эти устои жизни не в голове сумасшедшего, а в трезвом сознании серого люда, в сердце старухи огородницы, в душе жизнерадостного студента. Итак, правда, справедливость, красота как элементы самой жизни и притом основные, главные — вот, наконец, ответ на вопрос: в чем смысл жизни, чем люди живы».

Маяковский, тоже спародировав критические штампы («певец сумерек», «обличитель-сатирик», «юморист», «защитник униженных и оскорбленных») в концовке выбросит свой тезис-лозунг: «Из-за привычной обывателю фигуры ничем не довольного нытика, ходатая перед обществом за «смешных» людей Чехова — «певца сумерек», выступают линии другого Чехова — сильного, веселого художника слова».

У истоков этой точки зрения, впрочем, был не Горький, а Суворин. Еще в 1889 году, в рецензии на «Иванова», опираясь на переписку и беседы с Чеховым, он дал такое позитивное определение его мировоззрения: «Мировоззрение у него совершенно свое, крепко сложившееся, гуманное, но без сентиментальности, не зависимое от всяких направлений, какими бы яркими красками или бледными цветами они не украшались; оно отличается большим здравомыслием и любовью к жизни; этим я хочу сказать, что в нем нет того пессимизма и мировой скорби, которыми отличаются большинство молодых талантов. Это позволяет ему прямо смотреть в глаза природе и людям и, нимало не лукавя, приветствовать живую жизнь всюду, где она копошится. Ничего отравленного какими-нибудь предвзятыми идеями нет у этого талантливого человека. Поэтому нет у него предвзятости и в форме, которую он дает своим произведениям, и предвзятости в характерах, которые он рисует. Он не любит ни фраз, ни нытья, ни отчаянья, и является другом самых обыкновенных людей.

Он не ищет героев и героинь необыкновенных, с пылкими страстями, с подвигами на удивление миру, с намерениями великими. У него все самое обыкновенное и заурядное, общечеловеческое, обыкновенные дети, простые мужчины и про-

стые женщины; и природа говорит у него простой и задушевной поэзией» (ТК 64—65).

Такого Чехова современники замечали редко. Но в диапазоне критических мнений, в разноголосице эпохи остался и этот образ автора, не совпадающий с хмурым обликом большинства его героев.

Еще одна тенденция в размышлениях о прагматике чеховского мира — сжатие коммуникативной цепочки: отождествление героев с читателями (зрителями) и, соответственно, резкое сближение автора и читателей.

«Никто не смотрит на Чехова как на учителя. Он — не учитель, а, скорей, любимый друг и брат. Врач, который помогает не столько своими знаниями, правильной постановкой диагноза, сколько совсем особенным, душевным отношением к пациенту» (Философов).

«Слишком “наш брат”, то же, что “мы грешные”, — слабые, небольшие и вместе недурные люди... Это — наша собственная фигура... В Чехове Россия полюбила себя» (Розанов).

«...Вы духовный вождь целого поколения, к которому и я принадлежу», — успел написать самому Чехову в январе 1904 года Ф. Батюшков (ТК 306).

Загадку того, как писатель без миросозерцания стал духовным вождем целого поколения и дал имя своей эпохе, пришлось решать позднейшим историкам литературы.

КОНТЕКСТ

Долгое время критику было принято рассматривать как оперативную историю литературы. Сегодня эти сферы скорее склонны противопоставлять как суждение ценностное — предметному суждению.

«Говорят, что царю Птолемею показалось трудным многотомное сочинение Эвклида, и он спросил, нет ли более простого учебника. Евклид ответил: “В геометрии нет царских путей”. Но в филологии царский путь есть, и называется он: критика. Критика не в расширительном смысле “всякое литературоведение”, а в узком: та отрасль, которая занимается не выяснением, “что”, “как” и “откуда”, а оценкой “хорошо” или “плохо”. То есть устанавливает литературные репутации. Это не наука о литературе, а литература о литературе» [12].

[12] *Гаспаров М.Л.* Критика как самоцель // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 6.

Оппозиция М. Л. Гаспарова представляется слишком жесткой. На «хорошо — плохо», «нравится — не нравится» строятся не критика, а салонная беседа. Скорее критика и наука о литературе (история литературы, поэтика) находятся в отношениях взаимодополнительности и взаимопроницаемости. Критика создает некий банк наблюдений, предлагает первоначальный концептуальный чертеж художественного мира, задает *матрицу интерпретаций*. История литературы систематизирует и умножает наблюдения, превращает чертеж в здание концепции, находит и заполняет в матрице недостающие ячейки.

Понимание (если оно не субъективный произвол) — не однозначно, но и не безгранично. Многие «э!» впервые, пусть с другими акцентами и без подробной аргументации, произносит современная писателю критика. Историко-литературные концепции часто восходят к беглым суждениям современников, хотя, конечно, превосходят их большей разработанностью и объективностью (зачастую, впрочем, тоже мнимой).

Современная Чехову чеховиана, концептуальная матрица интерпретаций его творчества, оказывается, вопреки расхожим представлениям, весьма богатой и разнообразной. Суждения типа: «“Двадцать лет непонимания” — лучшее заглавие для статей и рецензий о Чехове, печатавшихся в современной ему журналистике» [13], «Возможно, то классическое непонимание, которое возникло в критике при жизни Чехова, а потом вошло в традицию...» [14] — излишне драматизируют реальную ситуацию.

Чеховская обида на критику понятна и объяснима, но не стоит делать из нее научную максиму.

Более справедливой представляется не отрицательная, а аккумулирующая тенденция при взгляде историка литературы на критику. «При изучении художественных систем, явивших новый тип художественного мышления, особое значение приобретают отклики современников писателя. Сознание “нормы” (или неосознанное чувство “общепринятого”) у них гораздо живее, чем у потомков, отягощенных знанием о литературе последующих десятилетий (столетий); всякое новаторство, всякое нарушение литературной традиции современники воспринимают значительно острее» [15].

---

[13] *Чуковский К.* О Чехове. Человек и мастер. М., 1971. С. 89.

[14] *Громов М.* Книга о Чехове. М., 1989. С. 130.

[15] *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 174.

Из этого суждения, с нашей точки зрения, точного и эвристически важного для понимания места критики в системе литературного знания, следует более специальный и дискуссионный вывод: прижизненные суждения о писателе, причем самые ранние, где острота нарушения нормы сильнее, «гораздо интереснее» посмертных оценок критики, когда «затухают литературные распри вокруг его имени и утверждается легенда...».

На это можно возразить: смотря для кого. Для автора концепции «случайностности» важными и резонирующими оказываются самые ранние отзывы. Для сегодняшних философских интерпретаций Чехова, наоборот, наиболее актуальными оказываются как раз первые посмертные оценки, дающие иной угол зрения на Чехова, если угодно — создающие легенду о философе, мыслителе, пророке нового искусства и пр. В матрице интерпретаций историков литературы привлекают разные ячейки.

Оценочность, как видим, неустранима из области истории литературы, что снова возвращает нас к «проблеме Гаспарова».

Свою оценку критик, даже если он эссеист, так или иначе аргументирует, подтверждает теоретическими соображениями и конкретными наблюдениями.

С другой стороны, «что», «как» и «откуда» историка литературы не беспредпосылочно. Историк имеет дело со сложившимся положением вещей, не может не учитывать уже существующую иерархию. Потому-то есть (если ограничиться эпохой, которой посвящена эта книга) корпорация, клан литературоведов-чеховедов, много меньше — исследователей Гаршина или Короленко, но что-то не слышно о профессиональных сообществах потапенко- или амфитеатроведов. Сам М. Л. Гаспаров признается: «Мне давно хотелось показать, что так называемые плохие и так называемые хорошие стихотворения для филолога одинаковы и имеют право изучаться одинаковыми методами. Я всю жизнь собирался сделать детальный монографический анализ какого-нибудь стихотворения Н. Грибачева, но так и не собрался: не хватило филологического духа» [16]. Вместо Грибачева пришлось ограничиться «плохими», агитационными стихами — но все-таки Маяковского.

---

[16] *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. Т. 2: О стихах. М., 1997. С. 271 (примечание к статье «Грядущей жизни годовщины. Композиция и топика праздничных стихов Маяковского»).

Установление репутаций действительно — важное (но не единственное) дело критики. Приметой *классики* становятся *вершинность* (выше нет никого — только рядом) и *бесконечная валентность* (число разнообразных связей, которое обнаруживают у писателя с его современниками, предшественниками и потомками; чем таких связей больше, тем выше место писателя в литературной иерархии).

В «случае Чехова» перед нами очередной парадокс: постоянные колебания в оценке новых повестей, рассказов, пьес — и уверенный рост общей литературной репутации.

Чехов был признан в середине восьмидесятых годов даже обличителями его безыдейности. С этого времени начинаются поиски его места в эстетической иерархии и создание поля валентностей.

«*Настоящий* талант, — талант, выдвигающий Вас далеко из круга литераторов нового поколенья» (П 1, 428), — увидел в авторе осколочных текстов уже Григорович (1886). С разными эпитетами определение варьировалось в рецензиях на сборник «В сумерках» (1887): несомненный талант (Флеров), талантливый человек, талант его своеобразен и симпатичен (Михайловский), свежий художественный талант, крупный талант (Буренин), симпатичный талант (анонимная рецензия в «Русской мысли»), его талант не подлежит, в наших глазах, никакому сомнению (Арсеньев)[17].

«Степь» (1888) резко повысила место Чехова в литературной иерархии, прежде всего в глазах читателей-профессионалов, даже очень далеких от него в собственном творчестве. «Это вещь захватывающая, и я предсказываю Вам большую будущность» (А. Н. Плещеев — Чехову, 8 февраля 1888 г.)[18] — «Я сегодня был у Салтыкова. Он редко кого хвалит из новых писателей. Но о “Степи” Чехова сказал, что “это прекрасно” и видит в нем *действительный талант*» (А. Н. Плещеев — А. А. Плещееву, 6 апреля 1888 г.)[19]. — «Я пришел сообщить тебе замечательную новость... новость вот какая: в России появился новый первоклассный писатель» (В. Гаршин в передаче В. Фаусека, оценка, многократно подтвержденная и другими мемуаристами)[20].

---

[17] *Чехов А. П.* В сумерках М., 1986. С. 258, 268, 276, 281, 286, 310. В приложении к этому изданию в серии «Литературные памятники» дан практически полный свод рецензий на чеховский сборник.

[18] Переписка А. П. Чехова. М., 1984. Т. 1. С. 330.

[19] Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М., 1960. С. 295.

[20] Современники о Гаршине. Саратов. 1977. С. 84.

Одновременно начались и поиски литературного контекста.

Первый — буренинский — ход был привычным: приравнивание нового таланта к западным образцам. «В доброе старое время у нас любили титуловать отечественных писателей «русский Вольтером», «русским Гофманом», «русским Вальтер Скоттом» и т. д. Если бы теперь не вывелась эта старая мода, то г-на Чехова смело можно было бы окрестить русским Брет Гардтом»[21].

Место американского новеллиста в русском культурном сознании было, однако, не очень определенно. Кто он? Кто-то вроде Гаршина? Лескова? Салтыкова-Щедрина? Поэтому несколькими строчками выше Буренин вспоминает и о русском литературном раскладе: «...найдется несколько и таких между его очерками, которые без всякого преувеличения могут стать наряду с лучшими рассказами “Записок охотника”».

Кигн (1891) в связи с «Холодной кровью» потревожит уже тень Гоголя («Зло, отлившееся в форму идиллии, — это пахнет уже не простым обличением, а “Мертвыми душами” и “Ревизором”»), а при разговоре о поэтике внутреннего и внешнего изображения добавит к нему Толстого, в очень лестном для Чехова контексте. «Когда явился Толстой, повторилось то, что было непосредственно после Гоголя, и теперешние молодые беллетристы находятся в плену у Толстого. Писатель, который теперь сделает попытку освободиться от этого нового плена, станет предвестником новой, быть может, очень отдаленной яэпохи в русской литературе, и таким предвестником явился г-н Чехов.

Г-н Чехов не подражатель. Вчитываясь в его произведения и присматриваясь к его манере, убеждаешься, что для него толстовский плен кончился. Несмотря на то, что он обнаруживает большую силу в изображении чужой души, он не ограничивается исключительно психологическим анализом. Кроме души он занят внешними проявлениями жизни своих героев. Он охотно подмечает их наружность, он схватывает язык действующего лица, он решительней чистых психологов определяет действия и поступки героя. Это соединение психологической и внешней манеры и составляет, по-моему, оригинальность и прелесть молодого автора. Нечего и говорить, что это соедине-

[21] *Чехов А. П.* В сумерках. С. 281. Историки литературы начали разрабатывать эту параллель совсем недавно. См.: *Катаев В. Б.* «Литературные игры» молодого Чехова // Чеховиана. Чехов и его окружение. М., 1996. С. 109—115 — однако со ссылкой на суждение С. Д. Балухатого, относящееся к 1929 г.

ние не надуманное, а составляет органическое свойство его таланта. Развилось оно, конечно, на почве произведений Гоголя, Толстого и промежуточных талантов, но развилось в нечто живое и оригинальное, имеющее все задатки для дальнейшего развития и усовершенствования. Освободиться от подавляющего влияния писателя такой силы, как Толстой, — уже это одно служит достаточным свидетельством о незаурядном таланте, о выдающейся способности жить по-своему, идти по своей дороге». (Вот и говори после таких пророчеств-догадок о «двадцати годах непонимания» и близорукости!)

Волынский (1893) в связи с «Палатой № 6» вспомнит высоко котировавшегося тогда Гаршина («Это страницы, написанные виртуозно, с таким совершенством беллетристической техники, художественной пластики, с такими проблесками психологического анализа, какие среди наших молодых писателей можно было встретить только у покойного Гаршина»), а в героине «Рассказа неизвестного человека» увидит «плохое подражание тургеневским женщинам».

В 1895 году С. Андреевский остро сформулирует общее мнение: в Чехове видят «общепризнанного принца наших крупных писателей» (ТК 264).

Путь от безвестного автора, литературного поденщика, до писателя-наследника в литературном королевстве Чехов прошел за пятнадцать лет.

В начале века место Чехова вблизи Льва Толстого (Булгаков, Неведомский), параллели с Достоевским (Булгаков, Никитин), Гоголем (Ляцкий), Тургеневым и Гончаровым (Шапир) становятся привычными, само собой разумеющимися. Число валентностей увеличивается, включая по разным поводам (иногда — вполне частным) как напрашивающиеся, так и весьма экзотические имена: Левитов (Гольцев), Чермный (Краснов), Короленко, Мамин-Сибиряк, Дмитриева (Ляцкий), Лейкин (Неведомский), Горький, Андреев (Белый и др.).

В 1901 году, еще при жизни Чехова, когда-то писавший о его «изъянах творчества» П. Перцов развернет метафору Андреевского, сделает из нее напрашивающиеся выводы: «“Наследный принц литературных королей”, как его давно уже удачно прозвал С. А. Андреевский, — Чехов, несомненно, является художественным фокусом нашей литературы, т. е. собирательным центром современных наших настроений. Пусть этот дофин уступает в диаметре своего горизонта двум последним великим королям — Льву Толстому и Достоевскому: пусть можно и должно надеяться, что он не останется на престоле

"последним в династии", ибо, как справедливо утверждал гоголевский Поприщин: "На престоле должен быть король". Но это имя имеет полное право стоять рядом с именами Тургенева и Гончарова (нужно же, наконец, когда-нибудь иметь храбрость это выговорить). И хотя современникам свойственно уменьшать современное (историческая перспектива обратна физической), но мы уже и теперь видим, что нет у нас Чехова, кроме Чехова. Охотники до Максима Горького ценят в нем качества, не имеющие отношения к искусству» (ТК 223).

Сразу после чеховской смерти поднявший «старый вопрос по поводу нового таланта» Мережковский спокойно и веско назовет имя, выше которого в русской литературе нет ничего. «Чехов — законный наследник великой русской литературы. Если он получил не все наследство, а только часть, то в этой части сумел отделить золото от посторонних примесей, и велик или мал оставшийся слиток, но золото в нем такой чистоты, как ни у одного из прежних, быть может, более великих писателей, кроме Пушкина.

Отличительное свойство русской поэзии — простоту, естественность, отсутствие всякого условного пафоса и напряжения, то, что Гоголь называл *«беспорывностью* русской природы», Чехов довел до последних возможных пределов, так что идти дальше некуда. Тут последний великий художник русского слова сходится с первым, конец русской литературы — с началом, Чехов — с Пушкиным».

Параллели захватывают и смежные области искусства: Репин (Краснов), Чайковский (Булгаков), Левитан (Айхенвальд, Никитин). Потом эта цепочка откликнется у Пастернака: «Осенние сумерки Чехова, Чайковского и Левитана».

Среди западных писателей чаще всего встречался, конечно, Мопассан (Краснов, Шестов, Никитин, Шапир, Неведомский). Кроме него, упоминались Киплинг (Краснов), Ибсен, Свифт, Вольтер (Неведомский), Марк Твен (Джонсон), Байрон (Булгаков), Флобер, Шницлер (Шапир), Гауптман (Неведомский), Метерлинк (Белый). Неожиданно частотным оказалось в статьях имя Ницше (Андреевич, Ляцкий, Булгаков, Айхенвальд, Воровский и др.).

Темы «Чехов и французская литература», «Чехов и новая драма», «Чехов и поэтика новеллы» и многие другие уже таились в этих пунктирных сопоставлениях современников.

К июлю четырнадцатого года (десятилетие со дня смерти писателя) чеховиана становится практически необозримой, включая новые статьи и сборники, некрологическую литерату-

ру, мемуары, переводную критику, разнообразные явления литературного быта[22].

Оценочная стрелка все еще колебалась. Чехов по-прежнему оставался живым, современным явлением. Еще можно было уличать его в незнании и унижении России, обнаруживать в его творчестве сплошную ложь, видеть в нем эпигона реализма, но уже было можно спокойно и бестрепетно рассуждать о нем как мировом поэте.

В августе четырнадцатого время Чехова кончилось, оборвался, как лопнувшая струна, затянувшийся, в сравнении с календарным, девятнадцатый век. В «Настоящем Двадцатом Веке» на какое-то время стало не до литературных споров и не до самой литературы.

Когда, уже в двадцатые годы, снова вспомнили о Чехове, изменилось все: мир, страна, люди, вопросы, ответы, методы, кажется, даже сами чеховские тексты. Новые за и против отодвинули в историю прежние pro et contra.

Когда это столетие подошло к концу, обнаружилось, что век без Чехова тоже можно назвать чеховским веком.



[22] См. об этом: *Мурина М. А.* Чеховиана начала века (Структура и особенности) // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 15—22. Статья опирается на диссертацию: *Мурина М. А.* А. П. Чехов в русской критике и культурном сознании начала XX века (1900—1917). СПб., 1992 — наиболее полное и ценное исследование критики обозначенной эпохи. О прижизненной и дальнейшей рецепции Чехова см. также: *Полоцкая Э. А.* Чехов (Личность, творчество) // Время и судьбы русских писателей. М., 1981. С. 282—343; *Семанова М. Л.* Чехов и советская литература. М.; Л., 1966.

К. К. АРСЕНЬЕВ

Беллетристы последнего времени

А. П. Чехов. — К. С. Баранцевич. — Ив. Щеглов
<отрывок>

В наше время едва ли найдется такой читатель — тем менее такой критик, — который стал бы измерять достоинство произведения его длиною. Никто не сомневается в том, что старинное французское изречение: «un sonnet sans défaut vaut seul un long poème» [1] — вполне применимо и к прозе, что самый небольшой набросок может иметь высокую художественную ценность. Альфонс Доде прославился как автор «Contes du Lundi» [2], не написав еще ни одного романа; известность Мопассана основывается преимущественно на его мелких рассказах. Привычке не *считать*, а *взвешивать* строки у нас, русских, должны были положить начало уже повести Белкина. Не в объеме рассказов г-на Чехова нужно искать, следовательно, разгадку тому, что о них мало говорили наши журналы и газеты; еще меньше это зависит от места первоначального их напечатания. Появляясь в газете, читаемой или просматриваемой второпях, случайный, отдельный очерк рискует, иногда, остаться мало замеченным или недостаточно оцененным; но для целого ряда очерков, сколько-нибудь талантливых, этот риск весьма невелик, особенно если газета принадлежит к числу больших и распространенных. Он исчезает совершенно, как только очерки соединяются в *книгу*, для читателей которой совершенно безразлично ее происхождение. Напрасно было бы также связывать невнимание к г-ну Чехову с нерасположением к тем органам печати, в которых он обыкновенно помещает свои рассказы. Эта связь могла бы существовать разве в таком случае, если бы написанное г-ном Чеховым отличалось специфическим характером, свойственным известной прессе, если бы оно носило на себе следы соседства с нравственной рас-

пущенностью, с полемическими приемами низшего сорта; но мы увидим, что ни в чем подобном г-на Чехова упрекнуть нельзя. Малочисленность и краткость отзывов, доставшихся до сих пор на его долю, объясняется, как нам кажется, гораздо проще. Критический отдел наших периодических изданий давно уже не претендует на полноту, давно уже представляет пробелы, наполняемые более или менее случайно, по прошествии более или менее значительных промежутков времени. Серьезным пробелом при том можно было бы считать только молчание критики о втором сборнике г-на Чехова («В сумерки»)[3], вышедшем в свет весьма недавно. Мы никак не можем согласиться ни с теми, кто отрицает развитие дарования г-на Чехова и готов видеть в последних его произведениях «начало конца», ни с теми, кто одинаково восхищается всем вышедшим из-под его пера. Первый сборник г-на Чехова — «Пестрые рассказы»[4] — стоит, в наших глазах, несравненно ниже второго. Мы коснемся его лишь настолько, насколько это нужно, чтобы осветить шаг вперед, сделанный писателем.

Небольшим рассказам, особенно когда они пишутся на срок и в виду заранее определенной, тесной рамки, часто угрожает превращение в «анекдот», т. е. в нечто совершенно чуждое искусству. Задача анекдота исчерпывается пересказом курьезного или забавного факта, сочиненного или списанного с натуры; цель его кажется достигнутой, если читателей удалось насмешить или занять, хотя бы самыми первобытными, даже грубыми средствами. Из-за «происшествия» в анекдоте почти не видно действующих лиц; речь идет не о том, чтобы нарисовать картину или изобразить душевное настроение, а исключительно о том, чтобы подобрать занимательную комбинацию обстоятельств. Как бы ловко ни были переданы анекдоты и сколько бы их ни было нагромождено один на другой, они неминуемо и заслуженно осуждены на забвение, разве если очень уж велика известность лица, к которому они относятся. В «Пестрых рассказах» г-на Чехова преобладает именно элемент анекдотический; значительно большая их часть могла бы остаться похороненной в летучих газетных листках, без всякой потери для русской литературы и для самого автора. Легковесный, рассчитывающий только на минутное любопытство, анекдот мало заботится о естественности, о вероятности; его пикантность коренится, сплошь и рядом, именно в его несообразности. Не слишком-то правдоподобно, например, чтобы двум учителям прогимназии пришла в одно и то же время мысль украсить свою грудь не принадлежащим ей орденом и с этим украшени-

ем отправиться на званый обед; но положение обоих самозванцев, неожиданно очутившихся друг против друга, может вызвать улыбку — и г-н Чехов пишет рассказ «Орден». Еще менее правдоподобно, чтобы чиновники какого-нибудь присутственного места условились называть карточных королей, тузов и дам именами высших должностных лиц города и их супруг, чтобы игроков застиг врасплох их главный начальник, и чтобы, увлекшись остроумной выдумкой, он тут же сел играть с изобретателями и провел с ними за картами целую ночь; но je toller, desto lieber[5] — и г-н Чехов пишет рассказ «Новинка»[6]. Совершенно невозможно, чтобы на эстраде клуба, даже самого наипровинциальнейшего, была произнесена речь «о вреде табака», влагаемая г-ном Чеховым в уста Маркела Иваныча Нюхина; но невозможное бывает иногда смешным — и ради смешного г-н Чехов не отступает перед невозможным. Понятно, что комизм получается в таких случаях очень невысокий. Еще ниже он опускается тогда, когда к невероятности присоединяется скабрезность, как, например, в рассказе «Дочь Альбиона». Спешим прибавить, что этим последним недостатком г-н Чехов грешит очень редко.

На одном уровне с анекдотами, напоминающими поговорку «не любо, не слушай», стоят другие, в содержании которых нет ничего неправдоподобного, но слишком много заурядного. Санитарная комиссия, конфискующая гнилые яблоки и потом закусывающая ими («Надлежащие меры»); рыба, забившаяся под корягу и вытаскиваемая оттуда сначала плотниками, потом пастухом, потом самим барином («Налим»); фельдшер, безуспешно старающийся вырвать зуб у дьячка («Хирургия»); помещик, едущий на выборы и поворачивающий назад, вследствие встречи с зайцем («Не судьба»); черезчур веселые присяжные заседатели, попадающие по ошибке в чужую дачу («Заблудшие»), — все это, пожалуй, забавно, но забавно на манер послеобеденных россказней, потешающих маловзыскательную и смешливо настроенную публику. Мы встречаемся здесь и с такими фамилиями, как Ахинеев, Мзда, Трамблян, Падекуа (последними двумя именуются, как и следовало ожидать, учителя французского языка), и с Пятисобачьим переулком, и с селом Блины-Съедены; на помощь ослабевающему остроумию призываются «смешные словечки», смешные сопоставления слов... От времени до времени автор старается уже не позабавить, а тронуть или потрясти читателей, но это ему редко удается, потому что склад рассказа все-таки остается, большею частью, анекдотический. Разница заключается в том, что вмес-

то «происшествия» смехотворного берется «происшествие» страшное — например, зимняя буря на море, лодка, погибающая среди льдин, дурачок, ищущий в смерти избавления от мучительной боли («В рождественскую ночь»). Жена, рассчитывавшая на гибель нелюбимого мужа, внезапно видит его перед собою. У нее вырывается пронзительный вопль, в котором «слышалось все: и замужество поневоле, и непреоборимая антипатия к мужу, и тоска одиночества, и, наконец, рухнувшая надежда на свободное вдовство». Автор, очевидно, усиливается быть патетичным, но результатом его усилий явилось только нечто вроде пародии на крик Тамары в лермонтовском «Демоне» [7]. Мелодрама заканчивается, как и быть надлежит, катастрофой и метаморфозой; постылый муж добровольно идет на смерть, а в сердце жены, пораженной его великодушием, ненависть внезапно уступает место любви. В «Вербе», в «Горе», в «Старости» меньше претензий, но психология автора остается до крайности элементарной, и рассказ соприкасается, по временам, с дневником происшествий.

Есть, однако, и в первой книге г-на Чехова страницы совершенно другого рода. Над обычным уровнем стоят уже те рассказы, в которых анекдот переплетается с картинкой нравов, и действующие лица перестают быть *только* марионетками, гримасничающими и кривляющимися на потеху нетребовательных зрителей. Таково, например, изображение мирного уголка, встревоженного вестью о скором прибытии важной особы и готовящегося пленить ее стройным церковным пением («Певчие»). Особа приезжает... и выражает желание, чтобы обедня, ради скорости, была отслужена без певчих. Противоположность между предшествующей суетой и последующим разочарованием производит истинно комическое впечатление, достигаемое без всяких усилий со стороны автора. Очень недурны также рассказы: «У предводителя» [8], «Оба лучше», «Пересолил», «Комик»; и здесь источник комизма заключается в контрасте, не притянутом за волосы, но вполне естественном и жизненном. Хорошо удаются автору и очерки детской психологии («Кухарка женится», «Детвора»), но всего выше поднимается он тогда, когда рисует душевное состояние, когда средоточием рассказа служит не «происшествие», а момент — комический или трагический, это все равно — из внутренней жизни человека. В «Сонной одури», например, мы точно видим собственными глазами залу судебных заседаний, над которой царит безнадежная, непроходимая скука — и для нас понятны смутные образы, навеваемые ею на дремлющего

адвоката. В «Злоумышленнике» чрезвычайно живо обрисован крестьянин, сделавшийся преступником, сам того не зная и не понимая. В «Тоске» трогательна фигура извозчика, удрученного горем и напрасно ищущего, кому бы его поведать.

Во втором сборнике г-н Чехов уже почти не сходит с той дороги, на которую он вступил в лучших из числа «Пестрых рассказов». Совершенно свободными от анекдотического элемента «Сумерки» назвать нельзя, но он выступает на сцену сравнительно редко и в форме более изящной и тонкой. Так, например, в основании «Недоброго дела» бесспорно лежит анекдот, но он вставлен в красивую оправу непроглядно-темной ночи, и центром тяжести его служит не столько «происшествие» — ловкий обман, жертвой которого сделался кладбищенский сторож, — сколько мрачный юмор, звучащий в речах обманщика. В «Пустом случае» из-за охотничьего приключения выглядывают довольно рельефно очерченные фигуры захудалого князька и женщины, безнадежно в него влюбленной. В «Врагах» необычайное стечение обстоятельств — у одного из действующих лиц умирает единственный сын, другого в то же самое время бросает жена — не вполне заслоняет собою контраст между двумя противоположными натурами, между представителями двух общественных групп, скрытая неприязнь которых всегда готова вспыхнуть и вырваться наружу. Необычайно также «происшествие», о котором повествует очерк «В суде»; конвойный солдат оказывается сыном подсудимого, и последний внезапно обращается к нему как к свидетелю, могущему разъяснить один из спорных пунктов дела. Достоинству очерка это, однако, не вредит нисколько, потому что автор сумел сосредоточить внимание читателей не на неожиданном эффекте, а на картине судебного разбирательства — на сонном, вялом равнодушии, среди которого решается судьба человека. Кому дорог наш новый суд, тот почувствует, быть может, невольное раздражение против автора, выставляющего его в таком печальном виде; но стоит только спросить себя, *возможно* ли такое отношение к делу, какое изображено г-ном Чеховым — и придется дать утвердительный ответ, оправдывающий автора. Он не сочиняет, не возводит случайный факт на степень общего правила, а просто показывает то, что *иногда* бывает в действительности. Нет такого важного, торжественного действия, которое не могло бы войти в привычку, потерять свой внутренний смысл и принять рутинный характер. Зеркало, отражающее его таким, какое оно есть, ни в чем не виновато; оно только напоминает об идеале, по временам упускаемом из виду.

С областью «происшествия» и анекдота жанр, избранный г-ном Чеховым, граничит только одной своей стороной; другою он примыкает к сфере повести и романа. Чтобы сохранить свою своеобразность, ему не следует конкурировать ни с той, ни с другою. Короткий рассказ не должен быть ни простым снимком с случайного факта, ни экскурсией в сферу сложных душевных движений, не поддающихся, если можно так выразиться, усиленной конденсации. Эластичность сюжета имеет свои пределы; есть задачи, которые невозможно сжать дальше известной черты даже с помощью самого могучего художественного пресса. В «Сумерках» есть очерки, грешащие, так сказать, именно избытком давления. В «Верочке», например, мы видим признание в любви, идущее со стороны девушки и не находящее желанного ответа. Что заставило Веру порвать с обычаем, что помешало ей заранее предвидеть отказ Огнева, что удержало последнего от увлечения, бывшего столь близким и столь возможным — все это едва намечено автором или не намечено вовсе. Чтобы понять и Веру, и Огнева, чтобы пережить вместе с ними решительную минуту, мы должны были бы знать их обоих гораздо ближе. С тою же неизбежной, вынужденной неполнотой мы встречаемся и в картине последних колебаний, предшествующих падению замужней женщины («Несчастье»), и в исповеди скитальца, одержимого страстью верить и беспрестанно меняющего объект своей веры («На пути»). Во всех этих рассказах есть прекрасные подробности, но ни один их них не производит цельного впечатления. Положения и характеры то слишком знакомы («Верочка», например, напоминает «Асю»), то слишком смутны и неопределенны. Иногда, быть может, это зависит от недостатка творческой силы — Лихарев, например, задуман лучше, чем исполнен («На пути»), — но главной причиной неудачи или полууспеха все-таки остается непропорциональность между содержанием и формой.

Совсем других результатов автор достигает тогда, когда избранная им тема не требует широкого развития, когда она укладывается легко и свободно в небольшую рамку, излюбленную г-ном Чеховым. Таких тем у г-на Чехова немало, и они отличаются большим разнообразием. Ему удаются и декорации, увеличивающие эффект действия, и портреты, нарисованные немногими резкими штрихами; ему удается, в особенности, воспроизведение мгновенных душевных настроений, понятных без углубления в прошедшее действующих лиц, без всестороннего знакомства с ними. Возьмем, например, «Мечты».

Двое сотских ведут в город бродягу, не помнящего родства. Мы видим эту компанию всего несколько минут, слышим только небольшой отрывок из ее разговоров, но этого довольно, чтобы она запечатлелась в нашей памяти. Жалкая, тщедушная фигурка бродяги сливается в одно целое с хмурым осенним пейзажем. Бедняга уже устал, только что пустившись в свой дальний и трудный путь — но это не мешает ему грезить об успокоении и довольстве, которое он найдет в конце пути. Его мечтательное настроение заразительно; оно сообщается и спутникам его, никогда, быть может, не улетавшим в область фантазии. Они переносятся, вслед за ним, в сибирское приволье, в вековые леса, на берега могучих рек. «Они рисуют себе картины вольной жизни, какою никогда не жили; смутно ли припоминают они образы давно слышанного, или же представления о вольной жизни достались им в наследство вместе с плотью и кровью от далеких вольных предков — Бог знает!» Увлечение, впрочем, продолжается недолго. «Позавидовал ли Никандр (один из сотских) призрачному счастью бродяги, или почувствовал, что мечты о счастье не вяжутся с серым туманом и черно-бурой грязью, но только он сурово глядит на бродягу и говорит: не доберешься ты, брат, до привольных мест. Где тебе? Верст триста пройдешь и Богу душу отдашь. Вишь ты какой дохлый!» Грубое напоминание о действительности поражает бродягу, точно обухом. Он опять чувствует себя слабым, беспомощным; вместо сибирского приволья ему видятся другие знакомые картины — пересыльные тюрьмы, арестантские бараки, болезни, смерти товарищей... «Не помнящий родства с ужасом глядит на бесстрастные лица своих спутников и, не снимая фуражки, выпучив глаза, быстро крестится. Он весь дрожит, трясет головой, и всего его начинает корчить, как гусеницу, на которую наступили»... Занавес опускается — но автор сделал свое дело; перед нашими глазами совершилась скромная, но, тем не менее, тяжелая житейская драма... Такою же законченностью отличается и другая картина: «Святою ночью». Весенний пейзаж, переправа через реку, разговор с монахом-перевозчиком, ночная церковная служба — вот все содержание рассказа. Внешняя обстановка занимает здесь гораздо больше места, чем в «Мечтах», но на светлом фоне пасхальной ночи все-таки довольно ярко выделяются фигуры Иеронима и его умершего друга, непризнанного поэта, нежного и кроткого сочинителя духовных песен. Как натуральна и вместе с тем как трогательна откровенность Иеронима, делящегося своим горем с первым попавшимся проезжим, потому что

ему не с кем поделиться в стенах монастыря! Торжественность минуты, тишина ночи, красота огней, отражающихся в реке — все это усиливает действие простодушного рассказа, и для нас совершенно понятно, что слова Иеронима продолжают звучать в душе его слушателя даже среди радостного шума пасхального богослужения.

Психология «простых» людей — простых не по сословию или званию, а по малочисленности и несложности управляющих ими побуждений — не требует обширных исследований и находит для себя достаточно простора в рассказах г-на Чехова. Чтобы показать нам во весь рост Савку и Агафью («Агафья»), дьячиху и ее мужа («Ведьма»), лавочника Андрея Андреича («Панихида»), нужно немного времени и места — и они выступают перед нами, как живые. В «Ведьме», местами, слишком густо положены краски, в «Панихиде» воспоминания отца об умершей дочери смешиваются на одном пункте с впечатлениями, которые могла испытать только сама дочь; «Агафье» нельзя сделать даже таких упреков. Из самых обыкновенных, заурядных элементов складывается материал для драмы, развязка которой остается неизвестной читателям, но легко может быть восполнена их воображением. С психологией «простых людей» близко соприкасается психология детского возраста — и в этой области г-н Чехов также чувствует себя как дома. «Детвора», искусно затронутая им уже в «Пестрых рассказах», опять появляется на сцену в «Событии»; радостная тревога Вани и Нины, вызванная рождением котят, изображена с добродушным юмором, завоевывающая сочувствие читателей. Еще лучше картинка из детской жизни, нарисованная в рассказе «Дома». Автору удалась здесь не только фигура Сережи, но и фигура отца, блуждающего в потемках педагогии и торжествующего там, где всего меньше ожидал победы. Все усилия Быковского *доказать* семилетнему мальчику вред и безнравственность куренья остаются тщетными — но к желанной цели внезапно приводит сказка, самому рассказчику казавшаяся наивной и смешной. В «Кошмаре» прекрасно нарисован отец Яков, подавленный и униженный нуждою. Недоразумение, в которое он вводит «благонамеренного» помещика, порывистая страстность, с которою он, наконец, решается обнажить свои язвы, позднее раскаяние Кунина, поторопившегося с жалобою архиерею — все это производит потрясающее действие. Нигде, может быть, автор «Сумерек» не возвышался до такого истинного драматизма.

Одна из сильных сторон г-на Чехова — это описания природы. Он обладает искусством олицетворять ее, заставлять ее жить точно человеческою жизнью — и вместе с тем он свободен от подражания образцам, представляемым в этом отношении нашею и западноевропейскими литературами. «В поле была сущая война. Трудно было понять, кто кого сживал со света и ради чьей погибели заварилась в природе каша, но, судя по неумолкавшему, зловещему гулу, кому-то приходилось очень круто. Какая-то победительная сила гонялась за кем-то по полю, бушевала по лесу и на церковной крыше, жалобно стучала кулаками по окну, метала и рвала, а что-то побежденное, выло и плакало... Жалобный плач слышался то за окном, то над крышей, то в печке... В нем звучал не призыв на помощь, а тоска, сознание, что уже поздно, нет спасения... На земле была оттепель, но небо сквозь темную ночь не видело этого, и что есть силы сыпало на тающую землю хлопья нового снега. А ветер гулял, как пьяный. Он не давал этому снегу ложиться на землю и кружил его в потемках, как хотел» («Ведьма»). Вот еще другое описание, менее образное, но как нельзя лучше гармонирующее с общим тоном рассказа. «Путники (бродяга и сотские) давно уже идут, но никак не могут сойти с небольшого клочка земли. Впереди их сажен пять грязной черно-бурой дороги, позади столько же, а дальше, куда ни взглянешь, непроглядная стена белого тумана. Они идут, идут, но земля все та же, стена не ближе... Березка пролепечет что-то остатками своих желтых листьев, один листок сорвется и лениво полетит к земле... На траве виснут тусклые, недобрые слезы. Это не те слезы тихой радости, какими плачет земля, встречая и провожая летнее солнце, какими поит она на заре перепелов, дергачей и стройных, длинноносых кроншнепов»...[9] Попадаются в описаниях г-на Чехова и банальные фразы («летняя ночь охватывала своей нежащей, усыпляющей лаской природу»[10]), и натянутые, вымученные сравнения («земля, как падшая женщина, которая одна сидит в темной комнате и старается не думать о прошлом, томилась воспоминаниями о весне и лете и апатично ожидала неизбежной зимы»[11])— но их немного, и они редко портят общее впечатление. Редки и те случаи, когда автор меняет роль повествователя на роль моралиста и слишком настойчиво подчеркивает вывод, вытекающий из рассказа, или ставит общее положение, недостаточно связанное с действием. Холодное заключение «Кошмара»: «так началась и завершилась искренняя потуга к полезной деятельности одного из благонамеренных, но чересчур сытых и не рассуждающих лю-

дей» — звучит тем более фальшиво, что несколькими строками раньше говорилось о намерении Кунина помочь отцу Якову, и ни из чего не видно, чтобы это намерение *должно было* остаться неисполненным. Повторяем еще раз, такие ошибки встречаются у г-на Чехова не часто; отступления от нити рассказа проникнуты почти всегда тем же настроением, как и самый рассказ, и не режут слух читателей. Ограничимся одним примером. В голове Быковского («Дома») жалоба гувернантки на Сережу, выкурившего папироску, возбуждает целый ряд «легких и расплывчатых мыслей, которые являются неизвестно откуда и зачем и, кажется, ползают по поверхности мозга, не заходя далеко вглубь. Для людей, обязанных по целым часам и даже дням думать казенно в одном направлении, такие вольные, домашние мысли составляют своего рода комфорт, приятное удобство» [12]. Это подмечено столь же верно, как и мило выражено.

Мы воздержимся от всяких советов г-ну Чехову, от всяких заглядываний в его будущее. Его талант не подлежит, в наших глазах, никакому сомнению. Станет ли ему тесно в сфере, из которой он до сих пор не выходил, попробует ли и сохранит ли он свою силу в другом жанре, более широком — не знаем, да это нас не особенно и интересует. Стакан, из которого пьет художник, может — по известному изречению Мюссе — быть и небольшим, лишь бы только он подлинно и всецело принадлежал художнику[13]: а этому последнему стакан г-на Чехова бесспорно удовлетворяет. Мы позволим себе только одно предположение. Во втором сборнике г-на Чехова есть несколько рассказов, замысел которых легко мог бы наполнить и более обширную рамку. Раз что автор стал выбирать такие темы, переход его к повести или роману представляется довольно вероятным. Вероятность усиливается, если мы припомним судьбу других писателей, дебютировавших небольшими, но художественными рассказами; достигнув известного мастерства, они все переходили на новую дорогу, только временами возвращаясь к прежней.



Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ

Старый вопрос по поводу нового таланта

В последнее время на Западе, а отчасти и у нас, распространился новый оригинальный род литературных произведений — маленькие сжатые очерки, почти отрывки, приближающиеся по своим размерам и содержанию к известным «Стихотворениям в прозе» Тургенева. Мопассан, Ришпен, Копэ, Банвиль и другие французские беллетристы новейшей формации первые ввели в моду эту своеобразную и довольно грациозную форму, отлично приспособленную к потребностям и вкусам современной публики.

Спенсер в своей статье о музыке[1] делает предположение, что этому искусству должна принадлежать в будущем все более и более выдающаяся роль, так что со временем красота звуков отодвинет на задний план красоту слова и пластических образов. Может быть, эта мысль и не вполне верна, во всяком случае нельзя не признать, что современное настроение масс в значительной степени ее подтверждает. Вкус и понимание живописи, скульптуры и даже отчасти поэзии уменьшается с каждым днем, делается достоянием ограниченного кружка знатоков и ценителей, между тем как популярность музыки растет не по дням, а по часам. Ее возрастающее влияние не могло не отразиться на искусстве более всего родственном ей — на изящной литературе. Эдгар По и Гофман — гении вполне современные, которых никакая эпоха, кроме нашей, не могла бы произвести и оценить, стремились воплотить в слове неясное, неуловимое и почти непередаваемое волнение, доступное, по-видимому, одной только музыке. С другой стороны, мы, кажется, все более утрачиваем способность наслаждаться крупными чертами, резкими контурами и не обращать внимания на детали, мелочи, подробности, — способность, составляющую громадное преимущество античных народов; для нас — в мелочах микроскопических, неуловимых обыкновенным гла-

зом таится самая сущность, *душа* предмета. Архитектурная красота художественного плана в его широких очертаниях ускользает от большинства из нас, части заслоняют целое, ум наш слишком охотно погружается в подробности, дольше всего переживают в нас впечатления не от книги, а от отдельных глав, страниц, отрывков. По мере того, как читатель все более утрачивает способность сосредоточивать внимание на широких контурах стройного, законченного произведения, — поэтов, невольно испытывающих на себе влияние преобладающего эстетического настроения, увлекает страстная погоня за деталями, за тонкими психологическими полутонами, за тем непередаваемым и малоисследованным музыкальным элементом, который таится на дне всякого ощущения. Писатель, отчасти ободряемый внешним успехом новой формы, еще более привязывается к ней потому, что эти маленькие, изящные новеллы, как будто нарочно созданы для того, чтобы передавать микроскопические детали, мимолетные музыкальные оттенки чувства, которые так дороги современному искусству.

Г-н Чехов, издавший в прошлом и нынешнем году две книжки новелл[2], принадлежит к беллетристам этого нового типа. Книги его сразу обратили на себя внимание лучшей части читающей публики и литературных кружков, за то, что так называемая критика отнеслась к ним хотя и благосклонно, но довольно сдержанно. Современные русские рецензенты и публицисты (потому что художественных критиков, в собственном смысле этого слова, у нас не имеется) обыкновенно судят писателя не за те достоинства, которые у него есть, а за те, которых, по их мнению, ему недостает. Прием этот, крайне невыгодный для авторов и читателей, оказывается зато чрезвычайно легким и удобным для самих «критиков»: человеку, не обладающему художественным чутьем, гораздо легче предъявлять мертвые, отвлеченные формулы и теоретические требования, чем прочувствовать и проанализировать живую красоту живых образов, легче осудить, чем понять, легче смеяться, чем объяснить. Перед каждым произведением, в котором не слишком резко обозначена общественная тенденция, дающая повод хоть о чем-нибудь поговорить и поспорить, «критики» останавливаются в полном, беспомощном недоумении, более смелые из них с плеча отрицают самую возможность подобных произведений, более трусливые хвалят, но сдержанно и неискренне, только потому, что все их знакомые, литературные кружки и публика хвалят. Вот причина, которая заставила рецензентов отнестись к г-ну Чехову, хотя и бла-

госклонно, но гораздо менее внимательно и добросовестно, чем он этого заслуживает.

А между тем рассказы молодого беллетриста подкупают своей задушевностью и, несмотря на отрывочность, производят вполне цельное художественное впечатление. Чувство, оставляемое ими, довольно неопределенно, но, быть может, в этом и заключается главная его прелесть, подобно тому, как эмоция, возбуждаемая в нас музыкой, нравится нам именно оттого, что она своим неуловимым, неопределенным характером резко отличается от обыденного, вполне ясного, но несколько прозаического строя мыслей и чувств. Г-н Чехов соединяет в себе два элемента, две художественные сферы, которые бывают вполне слиты и уравновешены только в очень немногих гармоничных талантах. Он одинаково любит и природу и человеческий мир. В большинстве писателей эти два элемента более или менее исключают друг друга. Поэты такого типа, как Байрон и Лермонтов, страстно любят природу, но к людям относятся презрительно и свысока, пренебрегают обыкновенными человеческими характерами и бытовой стороной жизни, изображают не живых, настоящих людей, а одного человека, одного героя — демона, Люцифера или Прометея, который является носителем и воплощением внутреннего мира самого поэта. Кроме своей громадной и одинокой личности они действительно понимают и любят только одно — природу. Писатели противоположного типа, как, например, Диккенс, Стендаль, Теккерей, Достоевский — заняты почти исключительно изображением бытовой стороны жизни, человеческого мира в его трогательных, смешных или трагических проявлениях, и обращают довольно мало внимания на мир природы. Только очень немногие первостепенные писатели, как Тургенев и Лев Толстой, соединяют в себе эти два элемента. Г-н Чехов, конечно, не по количеству таланта, о котором трудно судить по тому, что он до сих пор дал, а по качеству, примыкает к современной русской школе, к Тургеневу и Толстому: он научился у них одинаково любить природу и человеческий мир, не жертвовать одним из этих элементов для другого, понимать их органическое и необходимое взаимодействие. Природа для рассказов г-на Чехова — не аксессуар, не декорация, не фон, а часть самой жизни, самого действия, основная грандиозная мелодия, в которой звуки человеческих голосов то выделяются, то исчезают, как отдельные аккорды. Он смотрит на природу не с одной только эстетической точки зрения, хотя по всем его произведениям рассыпано множество мелких изящных черточек, свиде-

тельствующих о тонкой наблюдательности. Но для истинного художника этого мало. Надо, чтобы он обладал не одною только внешней наблюдательностью, чтобы глаз его останавливался не на одной красивой поверхности явлений, не только на изяществе колорита, на мелодичности звуков, но чтобы поэт чувствовал более глубокую внутреннюю связь, кровное родство с природой, надо, чтобы он «с нею одною жизнью дышал, ручья разумел лепетанье, и говор древесных листов понимал, и чувствовал трав прозябанье», чтобы «была ему звездная книга ясна, и с ним говорила морская волна»[3]. У г-на Чехова как у истинного поэта есть эта глубокая сердечность и теплота в отношении к природе, это инстинктивное понимание ее бессознательной жизни. Он не только любуется ею со стороны как спокойный наблюдатель-художник, она поглощает его целиком как человека, оставляет неизгладимую печать на всех его мыслях и ощущениях, подавляет своими тайнами и величием: в его лучших описаниях чувствуется осадок хорошей, глубоко поэтической грусти, которую испытывают чуткие люди в минуты самого интенсивного наслаждения природой. Вот одно из этих прелестных описаний: «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысль и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной» («Степь»). На дне природы поэт чувствует тайну: это эстетическое наслаждение, испытываемое при поверхностном созерцании, уступает место более глубокому мистическому чувству, почти ужасу, не лишенному, впрочем, неопределенной, но увлекающей прелести.

Есть прелесть бездны на краю[4].

Вот другой отрывок: «Позади сквозь скудный свет звезд видна была дорога и исчезавшие в потемках прибрежные ивы. Направо лежала равнина, такая же ровная и безграничная, как небо; далеко не ней там и сям, вероятно, на торфяных болотах, горели тусклые огоньки. Налево, параллельно дороге, тянулся холм, кудрявый от мелкого кустарника, а над холмом неподвижно стоял большой полумесяц, красный, слегка подерну-

тый туманом и окруженный мелкими облачками, которые, казалось, оглядывали его со всех сторон и стерегли, чтобы он не ушел. Во всей природе чувствовалось что-то безнадежное, больное; земля, как падшая женщина, которая одна сидит в темной комнате и старается не думать о прошлом, томилась воспоминаниями о весне и лете и апатично ожидала неизбежной зимы. Куда не взглянешь, всюду природа представлялась темной, безграничной и холодной ямой» («Враги»). По этому небольшому отрывку можно судить о мастерстве г-на Чехова изображать природу такими тонкими и вместе с тем резко определенными индивидуальными чертами, что описание воспроизводит все неуловимые музыкальные оттенки впечатления, которые, по-видимому, может дать одна только действительность. Впрочем, поэт умеет изображать не только открытые, великолепные горизонты, но и те трогательные мелочи интимной жизни природы, которые доступны лишь истинным поэтам, влюбленным в нее. У него в темноте летней ночи «какой-то мягкий махровый цветок на высоком стебле нежно касается щеки, как ребенок, который хочет дать понять, что он не спит» [5]; у него «золотые полосы вечерней зари похожи на ангелов-хранителей, которые, застилая горизонт своими золотыми крыльями, располагаются на ночлег» [6]. Он в высшей степени обладает мастерством оригинального эпитета; встречая некоторые из его сравнений, вы невольно отрываете глаза от книги и прислушиваетесь, как в душе возникает длинная вереница мыслей, чувств, неясных музыкальных ощущений, похожих на ряд отголосков, пробужденных под сводами громким звуком. Он иногда, как будто не нарочно, мимоходом, бросит вам какую-нибудь мелкую черточку, от которой в вашем воображении вся картина сразу вспыхивает с яркостью галлюцинации.

Но мистическое чувство, почти экстаз, возбуждаемые в нем слишком сосредоточенным созерцанием природы, не ослабляют теплого, внимательного, женственно-нежного сочувствия человеческому горю, любви и понимания бытовой стороны жизни. Между тем, для большинства писателей этот отвлеченный экстаз, чувство мировой тайны почти никогда не проходят даром: в конце концов, они делают поэта слишком одиноким, погруженным в эстетический идеализм, приводят к холодному, жесткому и в сущности бесплодному пессимизму, к презрительному взгляду на обыкновенных людей, на интересы будничной жизни. Г-н Чехов любит и понимает людей не меньше природы. «В жизни ничего нет дороже людей!» — вос-

клицает один из его героев, и, кажется, эта фраза могла бы служить эпитетом ко всем произведениям молодого беллетриста. Любит он человека не за высшие проявления его гения, не за то, что он — сильный и разумный, а, скорее, за то, что он слишком уж слабый, жалкий и смешной. Действующие лица его рассказов — очень маленькие, заурядные люди, в большинстве случаев из неинтеллигентной или полуинтеллигентной среды, в самой серенькой, будничной обстановке.

А между тем, едва успевает автор на протяжении каких-нибудь десяти страниц крохотного очерка познакомить нас с одним из своих героев — ничтожнейшим сельским дьячком, неизвестным пастухом, затерянным в степи, зауряднейшим бродягой, пехотным офицериком, — как мы уже инстинктивно привязываемся к ним, начинаем от всей души сочувствовать их микроскопическому горю, и в конце новеллы, чтение которой продолжается не более четверти часа, нам почти жаль расстаться с действующими лицами. Приведу несколько примеров.

В прелестном, глубоко поэтическом рассказе «Мечты» мы имеем дело с бродягой, которого ведут под стражей в уездный город. «Это маленький, тщедушный человек, слабосильный и болезненный, с мелкими, бесцветными и крайне неопределенными чертами». Бродяга рассказывает провожатым свою горькую судьбу. «Моя маменька при господах в нянюшках жили и всякое удовольствие получали, ну а я, плоть и кровь ихняя, при них состоял в господском доме. Нежили они меня, баловали и на ту точку били, чтоб меня из простого звания в хорошие люди вывести». Бродяга чрезвычайно гордится и дорожит своим происхождением. Несмотря на все несчастия, он чувствует себя все-таки привилегированным: «Так меня приспособили, что я не могу теперь никакого мужицкого неделикатного слова сказать». «...Живу я по писанию, людей не забижаю, плоть содержу в чистоте и целомудрии, посты соблюдаю, кушаю по благовремении». Все эти привычки, которые ему кажутся аристократичными, он приписывает своему дворянскому происхождению: «Я так о себе рассуждаю, что у маменьки я был незаконнорожденное дите... Моя маменька весь свой век при господах жили... Не соблюли себя, — это точно... Оно, конечно, грех великий, что и говорить, но зато, может, во мне дворянская кровь есть. Может, только по званию я мужик, а в естестве благородный господин», — восклицает он с искренней гордостью. И вот этот кроткий, очень недалекий, но совершенно безобидный человек попадает на каторгу, бежит, скрывает

свое имя и делается бродягой, не помнящим родства. Теперь, конвоируемый сотскими в уездный острог, он как истинный поэт отдается радужным мечтам о «вольных местах» во восточной Сибири, куда его должны сослать. «Земли там, рассказывают, ни почем, все равно как снег: бери, сколько желаешь!.. Стану я, как люди, пахать, сеять, скот заведу и всякое хозяйство, пчелок, овечек, собак... кота сибирского, чтоб мыши и крысы добра моего не ели... Бог даст, оженюсь, деточки у меня будут». Воображение его разыгрывается, — арестанту, которого ведут под конвоем в острог, оно рисует картины привольной жизни, широкие горизонты, быстрые реки, дремучие леса. Много задушевной поэзии в этих детских мечтах забитого, измученного человека, обреченного на неизбежную гибель, вспомнившего вдруг, что и ему принадлежит право жить, как люди, дышать вольным воздухом, иметь семью, дом, родину. Даже сотские не могут не увлечься на мгновение этими мечтами. Но практический смысл скоро берет в них верх над разыгравшейся фантазией: «Так-то оно так, все оно хорошо, только, брат, не доберешься ты до привольных местов. Где тебе? Верст триста пройдешь и Богу душу отдашь. Вишь ты, какой дохлый!» Проснувшийся мечтатель глядит испуганно и виновато и поникает головой. Чувствуя в словах сотского страшную, неумолимую правду, «он весь дрожит, трясет головой, и всего его начинает корчить, как гусеницу, на которую наступили». На этом и кончается рассказ, или, скорее, маленькая поэма в прозе, которая принадлежит к лучшим в сборниках г-на Чехова. Как просто и, вместе с тем, задушевно! В каждой строке дышит что-то теплое, глубоко поэтическое и человечное: невольно перед вашими глазами вырастает и навсегда врезывается в память образ бедного бродяги — поэта и сентиментального мечтателя, каторжника, гордящегося своим благородным происхождением и эпикурейскими вкусами, болезненного, изнеженного дворянским воспитанием и страстно жаждущего вольной жизни. Я нарочно подробно изложил этот рассказ для того, чтобы иметь возможность проследить на деле взаимодействие двух начал, которые входят как составные элементы в поэзию г-на Чехова, — лирических описаний природы и тонкой бытовой наблюдательности. В самом деле, изображение серенького дня, грязной черно-бурой дороги, непроглядной стены белого тумана проникнуто неподдельным лиризмом и музыкальным чувством: сколько, например, этого чувства в заключительных словах отрывка, напоминающих финальный аккорд, взятый рукой опытного артиста: «На траве виснут туск-

лые *недобрые* слезы. Это не слезы тихой радости, которыми плачет земля, встречая и провожая летнее солнце, и какими поит она на заре перепелов, дергачей и стройных длинноносых кроншнепов!»

От этих лирических мест, написанных музыкальной прозой, напоминающей своим изяществом хороший стих, автор сразу легко и свободно переходит к изображению бытовой стороны жизни, к простонародному жаргону сотских Андрея Птахи и Никандра Сапожникова, к елейной, претенциозной и чрезвычайно своеобразной речи каторжника. Если г-н Чехов обладает способностью безгранично отдаваться мечтательному, музыкальному настроению, возбуждаемому природой, то это нисколько не мешает ему понимать и глубоко сочувствовать самой будничной, серенькой стороне человеческой жизни, самым мелким насущным вопросам дня, обыденному горю маленьких людей. Молодой беллетрист соединяет несколько отвлеченный, но глубоко поэтический мистицизм в отношении к природе с теплой гуманностью и необыкновенно изящной, задушевной добротой в отношении к людям, что, конечно, свидетельствует о гибкости его таланта.

Автор иногда совершенно отказывается от излюбленного им лирического настроения, от изображений природы, которые ему так великолепно удаются, чтобы целиком отдаться насущным интересам дня, мелким, но жгучим вопросам будничной жизни. Впрочем, и здесь он остается истинным художником и поэтом благодаря красоте и силе гуманного чувства, одушевляющего эти рассказы. В маленьком очерке, озаглавленном «Кошмар», член присутствия по крестьянским делам, молодой человек Кунин, в качестве столичного интеллигента пекущийся о пользах народа, возмущен алчностью, полным индифферентизмом, грубым невежеством сельского священника, отца Якова: «Какой странный, дикий человек. — рассуждает он. — Грязен, неряха, груб, глуп и, наверное, пьяница... Боже мой, и это священник, духовный отец! Это учитель народа!..» Кунин в пылу благородного негодования пишет донос архиерею на отца Якова. Через несколько дней он узнает страшную правду, действительно похожую на кошмар. Священник описывает ему свое положение: «Совестно! Боже, как совестно!.. Стыжусь своей одежды, вот этих латок... риз своих стыжусь, голода... Ну, положим, я снесу и голод, и срам, но у меня, Господи, еще попадья есть! Ведь я ее из хорошего дома взял... Молодая, еще и двадцати лет нет... Хочется, небось, и нарядиться, и пошалить, и в гости съездить. А она у меня... хуже

кухарки всякой, стыдно на улицу показаться. Боже мой. Боже мой!.. Во время обедни, знаете, выглянешь из алтаря, да как увидишь свою публику, голодного Авраамия и попадью... верите ли, забудешься и стоишь, как дурак, в бесчувствии, пока пономарь не окликнет... Ужас! Господи Иисусе! Святые угодники! И служить даже не могу... Вы вот про школу мне говорите, а я, как истукан, ничего не понимаю и только об еде думаю... Даже перед престолом...» Трудно читать без волнения эту незатейливую простую исповедь, в которой и смысл-то весь, в сущности, сводится к самому прозаическому, будничному вопросу о насущном куске хлеба. Столичный интеллигент, пекущийся о благе народа, вспомнил донос, который он написал архиерею, «и его всего скорчило, как от невзначай налетевшего холода. Это воспоминание наполнило всю его душу чувством гнетущего стыда перед самим собой и перед невидимой правдой»... Рассказ крайней простотой, жизненностью и тонким задушевным юмором напоминает деревенские очерки одного из самых талантливых русских бытовых писателей Глеба Успенского. Ни одной яркой лирической черты, ни одного описания природы. Все, по-видимому, крайне прозаично, тускло и строго выдержано в сером, будничном тоне, но зато сколько внутренней глубокой теплоты, гуманности и реализма! Неужели это тот же самый мистик-поэт, проникнутый чувством тайны и бесконечности, который при взгляде на глубокое звездное небо начинает сознавать свое непоправимое одиночество и находить человеческий мир, как и «все, что считал раньше близким и родным, бесконечно далеким и не имеющим цены», мечтатель, которого «звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, гнетут своим молчанием» и которому «весь мир, вся природа кажется темной, безгранично глубокой и холодной ямой?» Неужели писатель с таким мистическим темпераментом, заставляющим его погружаться в широкое, несколько отвлеченное философское созерцание природы, может искренне, не теоретически, а по-настоящему сочувствовать некрасивому, прозаическому горю отца Якова, который крадет в гостях крендельки и яблочки для своей попадьи, который мечтает перед престолом о еде и к тому же «неряха, груб и, наверное, пьяница»? Люди узкие, страстно убежденные, но малонаблюдательные, скажут, что подобное сочетание противоречивых настроений невозможно, что нельзя в одно и то же время смотреть на звезды и сокрушаться по поводу их равнодушия к короткой жизни человека, считать все

земное бесконечно далеким и не имеющим цены — и вместе с тем искренне сочувствовать совсем уж земным помышлениям отца Якова о еде. Но в том-то и заключается тайна немногих гибких и гармоничных натур, к которым принадлежит г-н Чехов, что они соединяют в себе очень широкое мистическое чувство природы и бесконечности с трезвым здоровым реализмом, с гуманным отношением к самым обыкновенным, сереньким людям, с чутким пониманием насущных вопросов дня.

Большая нравственная задача поставлена молодым беллетристом в другой его превосходной новелле под заглавием «Враги». Тема, как и во всех рассказах г-на Чехова, незамысловатая. У доктора Кириллова только что умер сын от дифтерита. Некто г-н Абогин, изящный денди, богатый и красивый, явившись к доктору почти в самый момент смерти ребенка, умоляет Кириллова тотчас же ехать к жене, которая внезапно и тяжело заболела. Тот сначала наотрез отказывается, но затем его трогают мольбы и слезы обезумевшего от горя человека, чувство долга берет верх над личным горем, и он едет. Читатель понимает, чего ему стоит оторваться от неостывшего еще трупа ребенка, покинув мать, победить в себе боль первых минут отчаяния. По приезде оказывается, что никакой пациентки нет, что жена Абогина притворилась тяжело больной только для того, чтобы как-нибудь сплавить мужа и во время его отсутствия бежать с другом дома. Несчастный супруг в страшном отчаянии рвет и мечет, не замечая даже присутствия доктора, глубоко оскорбленного этим глупым, трагикомическим недоразумением. Кириллов, не разбирая и не понимая ничего, накидывается на бедного Абогина, в сущности, ничем не виноватого. «Я врач, — кричит он в исступлении, — вы считаете врачей и вообще рабочих, от которых не пахнет духами и проституцией, своими лакеями и моветонами, ну и считайте, но никто не дал вам права делать из человека, который страдает, бутафорскую вещь!» У каждого свое личное горе, которое разделяет их, мешает им друг друга понять и делает из этих честных, ничем не виноватых людей озлобленных, обезумевших от ярости врагов. «Абогин и доктор стояли лицом к лицу и в гневе продолжали наносить друг другу незаслуженные оскорбления. Кажется, никогда в жизни, даже в бреду, они не сказали столько несправедливого, жестокого и нелепого. В обоих сильно сказался эгоизм несчастных. Несчастные эгоистичны, злы, несправедливы, жестоки и менее, чем глупцы, способны понимать друг друга». Можно, пожалуй, спорить с последней мыслью, но как просто и резко в самом драматическом положении

действующих лиц поставлен очень большой нравственный вопрос. Кто прав, кто виноват — доктор, суровый, честный работник, недобрый и жесткий, «ненавидящий и презирающий до боли в сердце» всех богатых, откормленных, довольных людей, или Абогин, мягкий, добродушный, «живущий в розовом полумраке и пахнущий духами»? Вот они стоят лицом к лицу, как озлобленные враги, эти представители двух непримиримо враждебных классов, и эгоизм личного горя навеки разделяет их. Но поэт выше обоих, он одинаково их любит, понимает и жалеет, они оба для него только несчастные люди, он прощает одному — роскошь, довольство, розовый полумрак; другому — черствость, озлобление, несправедливую, жестокую ненависть к богатым. Почти весь рассказ написан в строго объективном тоне, а между тем эта художественная объективность нисколько не исключает гуманного чувства, дышащего в каждой строке, того чувства, которое пробуждает мысль и волнует совесть читателя, быть может, не менее самой яркой, боевой, политической тенденции.

Я мог бы привести много других рассказов г-на Чехова, как, например, «Дома», «В суде», «На пути» — из сборника, озаглавленного «В сумерках», и «Ванька», «Перекати-поле», «Тайный советник», «Поцелуй» — из второй, недавно изданной книги, — рассказов, которые проникнуты тем же теплым, гуманным чувством, соединенным с художественной объективностью, с поэтическими описаниями природы. Пример г-на Чехова, как вообще всех истинных художников, доказывает, что можно быть безгранично свободным поэтом, воспевать «красу долин, небес и моря» и вместе с тем искренне сочувствовать человеческому горю, обладать чуткой совестью и откликаться на «проклятые» вопросы современной жизни. Служение красоте, «вдохновение, звуки сладкие, молитвы» вовсе не предполагают в писателе отречения от жгучих интересов дня и общественного индифферентизма.

Г-н Чехов обладает талантом изображать характеры, хотя видно, что эта способность — быть может, самая трудная и важная для современного писателя — не достигла еще в молодом беллетристе своего полного развития. Герои его рассказов никогда не бывают безличными, но автор изображает их чересчур уж внешними, акварельными чертами, что, вероятно, зависит отчасти от избранной им формы коротеньких, отрывочных новелл. На протяжении какой-нибудь дюжины страниц негде обнаружиться сложному и глубокому характеру, даже если бы г-н Чехов и оказался способным создать нечто подоб-

3 Зак. 3516

ное. Фигуры действующих лиц быстро мелькают перед глазами читателя, как ряд силуэтов, освещенных слишком беглым, мерцающим блеском, похожим на свет молнии: вы только что успеваете разглядеть их физиономии, уловить в них что-то типическое, еще минута — и вы, может быть, признали бы в них старых знакомых, но молния потухает, рассказ прерывается, и силуэты исчезают. Это же замечание относится и к самому крупному из произведений г-на Чехова, к «Степи», которое только по чисто внешним размерам, а не по внутреннему художественному замыслу значительнее остальных его новелл: рассказ слеплен из почти самостоятельных отрывков, коротеньких эпизодов, лирических описаний природы и представляется скорее сборником отдельных миниатюрных новелл, соединенных под одним заглавием «Степь», чем большим, вполне цельным и законченным эпическим произведением. Впрочем, даже в эскизных очертаниях тех мимолетных силуэтов, которые выводит молодой поэт в своих рассказах, чувствуется мастерская кисть настоящего художника. Среди них есть один тип, чаще других мелькающий в произведениях г-на Чехова и лучше всего удающийся ему: это — тип мечтателя-неудачника, страстного идеалиста и поэта, почти всегда женственно кроткого, мягкого, нежного, но лишенного воли и определенного направления в жизни, получающего жестокие уроки от грубой действительности и все-таки сохранившего способность детски верить и увлекаться. Этот излюбленный поэтом образ героя-неудачника является в самых разнообразных обстановках и под всевозможными видами: под видом каторжника-бродяги, неведомого монаха, слагающего поэтические акафисты святым, образованного русского интеллигента, увлекающегося модными прогрессивными идеями, в личности армейского офицера, мечтающего об идеальной и несуществующей «сиреневой барышне», и бесприютного бобыля Савки, деревенского Дон Жуана[7]. В сущности, это одно лицо, один основной тип под различными физиономиями, в самых разнообразных костюмах и обстановках, это все тот же — герой-неудачник, нежный, добродушный, одаренный богатой поэтической фантазией, тонкой, почти сентиментальной чувствительностью, но абсолютно лишенный устойчивой воли и практического смысла. Чтобы лучше познакомиться с излюбленным героем г-на Чехова, я рассмотрю одну из его самых грациозных, изящных новелл — «На пути», в которой тип неудачника разработан глубже и шире, чем в других. На постоялом дворе ночью, застигнутые крещенской вьюгой, встречают-

ся господин Лихарев с барышней Иловайской, дочерью богатого соседнего помещика. Между ними завязывается как-то сразу откровенный разговор, и Лихарев, в качестве человека в высшей степени экспансивного, излагает случайной собеседнице повесть своей тревожной, бурной и чрезвычайно безалаберной жизни. Еще мальчиком он проявлял ту громадную способность верить, увлекаться, которая, по его мнению, составляет отличительную черту русского народа. Он уже тогда «бегал в Америку, уходил в разбойники, просился в монастырь, нанимал мальчишек, чтобы они его мучили за Христа». В университете он страстно, до самозабвения, увлекся наукой, но, впрочем, ненадолго, он скоро постиг в качестве современного русского Фауста, «что у каждой науки есть начало, но вовсе нет конца, все равно как у периодической дроби», и разочаровался в науке. Затем, смотря по тому, откуда ветер подует, делался нигилистом, революционером, народником, славянофилом, последователем толстовской теории непротивления злу. «Ведь я, сударыня, — признается он Иловайской, — веровал не как немецкий доктор философии, не цирлих манирлих, не в пустыне я жил, а каждая моя вера гнула меня в дугу, рвала на части мое тело». В чаду увлечений он расточил не только свое собственное состояние, но и женино, и массу чужих денег. Он «изнывал от тяжкого, беспорядочного труда, терпел лишения, раз пять сидел в тюрьме, таскался по Архангельским и Тобольским губерниям». «Изменял я тысячу раз, — обличает себя Лихарев, — сегодня я верую, падаю ниц, а завтра уже я трусом бегу от сегодняшних моих богов и друзей и молча глотаю подлеца, которого пускают мне вслед. Бог один видел, как часто от стыда за свои увлечения я плакал и грыз подушку!» Он никогда не лгал ни перед собой, ни перед другими, никогда не изменял тем принципам, в которые в данный момент верил или думал верить, никому не желал зла и, однако, причинил даже близким людям массу горя и бесцельных страданий. Беспорядочной жизнью он вогнал в гроб свою жену. И вот теперь, 42 лет, со старостью на носу, он бесприютен и одинок, «как собака, которая отстала ночью от обоза». Пока Лихарев все это говорит Иловайской, он, по своему обыкновению, сам того не замечая, успел уже увлечься, сесть на новый конек, который в настоящий момент заключается для него в поклонении милосердию женщин и в необыкновенной покорности судьбе, этому необычайному самопожертвованию, всепрощению, «безропотному мученичеству, слезам, размягчающим камень» и т. д. и т. д. Наивная, впечатлительная ба-

рышня увлечена, по-видимому, искренним, хотя, в сущности, несколько актерским красноречием Лихарева, и тот, в свою очередь, готов в нее влюбиться. Но уже поздно, они расходятся и ложатся спать. Много теплоты и поэзии в описании торжественной рождественской ночи, неясных, светлых, полувлюбленных грез Иловайской, горя, раскаяния и беспредельной нежности Лихарева, который плачет со своей бедной девочкой, осужденной поневоле делить его горькую, скитальческую жизнь. «Этот голос человеческого горя среди воя непогоды коснулся слуха девушки такой сладкой, человеческой музыкой, что она не вынесла наслаждения и тоже заплакала». В великолепном, художественном описании их разлуки так много красоты и задушевного чувства, что читателю очень трудно в первую минуту отделаться от испытанного им обаяния и подвергнуть эту прелестную, дышащую жизнью, грациозную поэму строгому анализу. Наяда в одном из стихотворений Полонского смеется над молодым ученым, собирающим раковины, чтобы их «резать, жечь — вникать иль изучать».

А! сказала — ты и мною
Не захочешь пренебречь!
Но меня ты как изучишь?
Резать будешь или жечь?..[8]

Но, не поддаваясь очарованию наяды, мы все-таки должны сознаться, что в рассказе молодого беллетриста есть черты, которые, быть может, не вполне удовлетворят требовательного читателя. Прежде всего, тип Лихарева вовсе не такой реальный и жизненный, каким он может показаться благодаря необыкновенно увлекательному, прочувствованному тону его исповеди. Спрашивается, разве есть какая-нибудь физическая возможность совместить в одну жизнь то количество искренних увлечений, которые, по словам Лихарева, ему пришлось испытать за какие-нибудь 20 лет: он успел за такой сравнительно короткий промежуток времени (я считаю с 18 лет, когда он мог поступить в университет, до 42 — момента его беседы с Иловайской) познать тщету всех наук, быть нигилистом, служить на фабриках, в смазчиках, бурлаках, изучать русский народ, собирать песни, побывать в пяти тюрьмах, отправиться и вернуться из ссылки в Архангельскую и Тобольскую губернии, быть славянофилом, украйнофилом, археологом и т. д., и т. д. Заметьте, что каждое из этих многообразных, бесчисленных увлечений, которые он, по-видимому, меняет, как перчатки, «гнет его в дугу», «рвет его тело на части». Он плачет, грызет подушку, глотает подлеца от своих друзей и после этого

снова как ни в чем не бывало идет в смазчики, бурлаки, археологи. Только фантастические нервы могут выдержать ряд подобных потрясений, а ведь Лихарев и в 42 года, в сущности, бодрый, сильный и довольно веселый господин, то, что называется «мужчина в полном соку». Даже мифическому Фаусту для того, чтобы исполнить самую ничтожную частицу программы русского неудачника — познать тщету наук, надо было 80 лет. Очевидно, что тут либо г-н Лихарев, либо сам автор хватил через край. Единственно возможный исход из этого лабиринта невероятностей заключается в предположении, что этот, по-видимому, столь искренний человек на самом деле не что иное, как искусный актер, обманывающий барышню Иловайскую и, быть может, самого себя. Страшные слова, что убеждения будто бы гнули его в дугу и рвали на части тело, именно не более, как страшные слова. Если он и плакал, и грыз подушку, то уж никак не всерьез, а так себе, для вида, из хвастовства перед самим собою: «Вот, мол, я какой благородный, искренний, чуткий интеллигент». И, пожалуй, в названии подлеца, которое ему бросали друзья, была значительная доля правды, ибо превозносимая Лихаревым способность веровать и изменять чему угодно, дряблая уступчивость каждому модному веянию граничит с подлостью... — зачем смягчать выражения — это есть настоящая заправская подлость, — правда, бессознательная, но, быть может, именно потому еще более опасная. Меня нисколько не удивляет, что наивная провинциальная барышня могла увлечься актерским пафосом и полуискренней декламацией Лихарева, тем более, что оратор — красивый мужчина «в полном соку», но я решительно не понимаю, как сам автор может разделять институтское увлечение Иловайской. А что он вместе с барышней действительно симпатизирует своему герою-неудачнику, об этом прежде всего свидетельствует избранный им эпиграф: «Ночевала тучка золотая (т. е. Иловайская) на груди утеса-великана (т. е. Лихарева)». Далее из заключительных слов рассказа, где праздношатающийся русский интеллигент сравнивается с «белым утесом», запорошенным вьюгой, ясно, что и воображению самого автора Лихарев представляется чем-то вроде великана. Широкоплечее геркулесовское сложение, саженный рост кажутся наивной барышне миниатюрными, «подобно тому, — от себя уже замечает г-н Чехов, — как нам кажется маленьким самый большой пароход, про который говорят, что он проплыл океан». Очевидно, поэт вместе с м-ль Иловайской обманут искусной декламацией своего героя и принимает те разнообразные

мутные лужи, в которых плавает Лихарев, за нечто вроде океана. А между тем, если бы автор не до такой степени идеализировал своего неудачника, не сравнивал его с утесом-великаном, взглянул на него как на человека, в сущности, не злого и не дурного, но до дна развращенного интеллигентной русской беспринципностью и нравственной обломовщиной, — из Лихарева мог бы выйти очень интересный художественный тип. Даже и так в его фигуре много типического и чрезвычайно современного: он несомненно — плоть от плоти, кость от кости — сын нашего века, вконец изолгавшегося и смешавшего людей, партии, убеждения в один громадный, чудовищный хаос. Придайте Лихареву черту простодушной, наивной подлости и отнимите ненужное притворство, желание показаться подвижником, — вы получите вполне современный тип очень многих русских «общественных деятелей», начавших радикальными идеями шестидесятых годов и кончающих проповедью «благородного, святого рабства» или непротивления злу.

Гораздо реальнее и, пожалуй, даже симпатичнее неудачники г-на Чехова, когда он помещает их в неинтеллигентную или полуинтеллигентную среду, где они не думают много о себе, не претендуют на фаустовско-лихаревскую мировую скорбь, живут вблизи очень чутко понимаемой ими и понимающей их природы, забытые жизнью и людьми, но счастливые внутренним миром своего богатого поэтического воображения. Изящно и тонко очерчен силуэт такого неинтеллигентного неудачника — огородника Савки в рассказе «Агафья». Савка, в качестве настоящего мечтателя, обожает кейф и чрезвычайно «скуп на движения». Живет он, как птица небесная: утром не знает, что будет есть в полдень. Ото всей его фигуры «так и веет безмятежностью, врожденной, почти артистической страстью к житью зря, спустя рукава». Савка, молодой, здоровый, сильный и красивый парень, благодаря своей бесконечной лени живет «хуже всякого бобыля». С течением времени за ним накопилась недоимка, и мир посылает его на стариковскую, довольно унизительную должность, «в сторожа и пугало общественных огородов. Как ни смеялись над ним по поводу его преждевременной старости, но он и в ус не дул. Это место, тихое, удобное для неподвижного созерцания, было как раз по его натуре». Савка в душе — поэт. У него есть пытливое, вдумчивое отношение к природе, которую он понимает и любит как истинный художник: «...любопытно... Про что ни говори, все любопытно. Птица теперя, человек ли... камешек ли этот взят — во всем своя умственность!..» Есть в Савке какая-то

скрытая, не находящая себе исхода сила: недаром женщины, которые в этом отношении в высшей степени чутки, находят в нем что-то неотразимо привлекательное. Быть может, они инстинктивно чувствуют во всем его существе то изящество оригинальной, поэтической личности, которое так легко покоряет их воображение и сердце. Им нравится в Савке его презрительное, надменное обращение с ними, некоторая холодность, невозмутимо-философское равнодушие к самым трогательным проявлениям их страсти, его беззаботность, лень, пренебрежение материальной, практической стороной. Несмотря на то, что Савка обладает чрезвычайно мягким и впечатлительным темпераментом, он не способен серьезно увлечься ни одной из деревенских красавиц, победы над которыми ему ничего не стоят: правда, он жалеет их, но как-то брезгливо и, конечно, никогда не изменит для них природе, мечтам, созерцательной лени. Фигуру Савки поэт поместил в изящную поэтическую рамку на фоне тихой летней зари, от которой «остается одна только бледно-багровая полоска, да и та подергивается мелкими облачками, как уголья пеплом», и надвигающейся ночи, в которой, «кажется, звучат и чаруют слух не птицы, не насекомые, а звезды, глядящие с неба». В такой обстановке вы прощаете лень Савки, и вам понятно задумчивое оригинальное лицо этого странного мечтателя, смутно чующего красоту и «умственность» во всем — в каждой былинке, птице, человеке, камешке. Остается жалеть, что г-н Чехов обрисовал его чересчур эскизными, легкими штрихами, что он не развил этого интересного типа, не прибавил побольше реальных, бытовых черт в его биографию и характер, не превратил поэтического силуэта на фоне зари в живого человека.

Я не могу не упомянуть об одной из прелестнейших новелл молодого беллетриста «Святою Ночью», в которой все тот же излюбленный им образ неудачника в лице монаха Николая, неведомого поэта-слагателя акафистов, принимает еще более смутные, полуфантастические, но вместе с тем необыкновенно привлекательные очертания. Сквозь призму восторженных воспоминаний его друга, послушника Иеронима, горюющего о смерти Николая, веет от его личности какой-то легендарной, мистической прелестью, как от идеальных монашеских фигур из средневековых преданий. «Этого симпатичного поэтического человека, — говорит автор, — выходившего по ночам перекликаться с Иеронимом и пересыпавшего свои акафисты цветами, звездами и лучами солнца, непонятного и одинокого, я представляю себе робким, бледным с мягкими, кроткими и

грустными чертами лица». Не правда ли, в этом грациозном отрывке, напоминающем стихотворения в прозе Тургенева и Бодлера, фигура монаха Николая походит на один из неуловимых образов почти без контуров, но с понятным, знакомым выражением, которые проносятся перед глазами во время музыки, но и в этом неопределенном, полувоздушном облике вы можете подметить несомненное сходство с основным типом рассказов г-на Чехова — с праздношатающимся интеллигентом Лихаревым, бродягой, мечтающим о «вольных местах», огородником-поэтом Савкой. У всех у них мягкие, кроткие черты лица с грустным выражением, женственно-нежное сердце, полное отсутствие воли, мечтательность, презрение к практическим требованиям жизни.

Рассказы г-на Чехова, благодаря своей отрывочности, не могут захватывать ряда последовательных моментов действия, расположенных в перспективе времени, — в них нет и не может быть психологического развития характеров и положений, того, что называется интригой, завязкой. Это не более как повседневные, чрезвычайно простые сцены, взятые из будничной жизни, но автор всегда умеет осветить их таким задушевным чувством, что они приобретают в глазах читателя новую неожиданную ценность, иногда художественное, часто идейное значение. Тенденции в собственном смысле в очерках г. Чехова нет. Но, несмотря на довольно объективный творческий темперамент поэта, в его рассказах можно уследить одно излюбленное имя, чаще других повторяющееся, драматическое положение, подобно тому, как мы уже нашли один основной, лучше всего удающийся ему характер. Поэт любит сопоставлять в их резкой противоположности и непримиримом антагонизме два психологических элемента — сознание, разлагающий анализ, рефлексию и бессознательную, неразложимую силу инстинкта, чувства, страсти, сердца. С любовью, хотя, по своему обыкновению, чересчур эскизно и отрывочно, он изображает сложные перипетии их борьбы, которая в современном человеке все более обостряется и приводит подчас к нестерпимо мучительным, болезненным кризисам. Элемент чувства в новеллах г. Чехова почти всегда выставляется либо как нечто стихийное, разрушительное, но все-таки грандиозное, более могущественное и неодолимое, чем разлагающая, критическая способность («гордый демон так прекрасен, так лучезарен и могуч»), либо как нечто спасительное, идеальное, как вечная правда, которая, будучи растоптанной и поруганной людьми, погруженными в эгоистичные расчеты буржуаз-

ного «здравого смысла», изредка вырывается наружу и тогда побеждает своей неотразимой красотой. Замечательно, что в том и в другом случае сердцу, инстинкту, бессознательному элементу поэт отдает предпочтение перед рефлексией, перед аналитической способностью. Возьму несколько примеров.

В рассказе «Верочка» автор изображает современного молодого человека, несколько гамлетовского типа, с дряблой волей, обреченного на «собачью старость в тридцать лет», измученного и обессиленного бесцельным копанием в собственной душе, различными сомнениями и вопросами, анализирующего и думающего в «такое время, когда не думает никто». Молодая девушка признается ему в любви. «Вера (имя девушки) была пленительно хороша, говорила красиво и страстно, но он испытывал не наслаждение, не жизненную радость, как бы хотел, а только чувство сострадания к Вере... Бог его знает, заговорил ли в нем книжный разум или сказалась неодолимая привычка к объективности, которая так часто мешает людям жить, но только восторги и страдание Веры казались ему приторными, несерьезными, а в то же время чувство возмущалось в нем и шептало, что все, что он видит и слышит теперь, с точки зрения природы и личного счастья, серьезнее всяких статистик, книг и истин...». Но он, «как ни рылся в своей душе, не находил даже искорки». По обыкновению таких людей, вместо того, чтобы просто отдаться простому чувству, он копается в себе и докапывается до следующего неутешительного вывода: «Это не рассудочная холодность, которою так часто хвастают умные люди, не холодность себялюбивого глупца, а просто бессилие души, неспособность воспринимать глубоко красоту, ранняя старость, приобретенная путем воспитания, беспорядочной борьбы из-за куска хлеба, номерной, бессемейной жизни».

Подобно тому, как герой «Верочки», несмотря на весь свой ум и образование, на все свои «статистики, книги, истины», пасует, теряется, делается смешным и жалким перед чувством влюбленной в него женщины, так в рассказе «Дома» прокурор, «опытный правовед, полжизни упражняющийся во всякого рода пресечениях, предупреждениях и наказаниях», смущается, робеет и не знает, что ответить на самые, по-видимому, незамысловатые детские вопросы своего маленького сына Сережи. Ребенку, уличенному в краже табака, любящий отец старается внушить незыблемость и святость принципа личной собственности. Но эта идея, которая с теоретической точки зрения кажется прокурору очевидной и непоколебимой, уничтожается самыми простыми детскими возражениями Се-

режи, идущими не от разума, а от чувства. Прокурор, с строгой логичностью человека, привыкшего к юридическим формулам, твердит мальчику «мое», «твое», а тот разрушает все его доводы одной ласковой улыбкой, одним порывом не развращенного предрассудками, естественного чувства: «Возьми, если хочешь! Ты, пожалуйста, папа, не стесняйся, бери! Эта желтенькая собачка, что у тебя на столе, моя, но ведь я ничего... Пусть себе стоит!» И прокурор пасует, смущается, чувствует свое бессилие перед какой-то высшей внутренней правдой, заключенной в словах ребенка. Конечно, в суде этому теоретику было бы гораздо легче разрешить «канальские вопросы»; но в семье не то: для санкции тех государственных основ, которые так неожиданно поколеблены Сережиным восклицанием: «Возьми, если хочешь, ты, пожалуйста, папа, не стесняйся, бери!» — и его вполне логичной ссылкой на «желтенькую собачку», прокурору нельзя здесь прибегнуть к юридическому формализму, и если не он, то, по крайней мере, читатель чувствует, что не узкая ограниченная правда житейского здравого смысла, а вечная, простая правда любви — на стороне Сережи. Та же полусознательная творческая идея или, скорее, излюбленный драматический мотив, настроение, которое только очень несовершенно и грубо выражается афоризмом: чувство шире и правдивее рефлексии, критической разлагающей способности, — неясными проблесками мелькает в рассказах «На суде» [9], «Тайный советник», «Поцелуй» и во многих отдельных чертах, эпизодах, намеках, разбросанных по всем произведениям г-на Чехова.

Но в произведениях молодого беллетриста нет того, что принято у нас называть тенденцией. Чувство, одушевляющее их, не есть резко обозначенное политическое направление, а скорее, несколько неопределенная, расплывчатая, но задушевная, теплая гуманность, которая лучше всего формулируется в приведенном мною раньше восклицании одного из героев: «В жизни ничего нет дороже людей!» Можно ли обвинять писателя за это отсутствие сознательной намеренной тенденции, дает ли оно достаточное основание для признания его деятельности праздной, ничтожной или прямо развращающей, вредной для общества?

Прежде, чем приступить к этому трудному и чрезвычайно запутанному вопросу, я вынужден сделать следующую оговорку: в настоящее время в нашем обществе распространился тип фантастических поклонников так называемого «чистого искусства», утверждающих, что всякая тенденция, как бы она

ни была искренна и глубока, — настоящая пагуба для художника, что первое и самое важное его качество — полный общественный индифферентизм, высокомерное презрение к насущным запросам современной жизни и какое-то на деле невозможное и невиданное олимпийское бесстрастие. Самое слово «тенденция» ненавистно для этих людей. Термины «искусство», «красота», «эстетика» получили в неопрятных руках пошлый опереточный характер и до такой степени осквернены нечистоплотными прикосновениями, что теперь просто страшно и гадко употреблять эти слова. Вслушайтесь в голоса фанатических проповедников чистого искусства, и вы поймете, что под видом эстетики, красоты они защищают свой собственный индифферентизм. Эти люди считают за личное оскорбление всякий намек на тенденцию только потому, что она прямо бьет им по лицу, напоминает им, что есть общественный суд и совесть. Они искренне ненавидят всякий проблеск идеи в художественных произведениях, потому что идея может только осветить их полное нравственное падение. Боясь света, они закрывают глаза на все и забиваются в узкий, темный угол своей «чистой», в сущности же, чрезвычайно неопрятной эстетики. Конечно, не с этой мнимо эстетической точки зрения намерены мы защищать в последующем изложении художественное творчество, не отмеченное резкой окраской. Если нам и придется употреблять иногда слова, донельзя оскверненные и опошленные, в этом не наша вина, и, конечно, такое вынужденное совпадение терминов не может подать повод вдумчивому читателю отнести нас к толпе фанатических поклонников «чистой красоты», возводящих в символ веры полную нравственную беспринципность художника. Антипатию к лагерю подобных эстетиков современного опереточного пошиба мы не в состоянии выразить с достаточной силой и энергией. Наше коренное, принципиальное отличие от них заключается в том, что они отрицают в искусстве всякую возможность тенденции, и если решаются признать некоторые произведения с очевидно тенденциозной окраской великими, то все-таки утверждают, что велики они отнюдь не благодаря тенденции, а лишь несмотря на нее; мы же, будучи бесконечно далекими (раз навсегда просим читателя иметь это в виду) от каких бы то ни было, тем более неопрятно эстетических, нападок на тенденцию, признаем за ней громадное не только жизненное, но и художественное значение, так как она, несомненно, является одним из самых роскошных, неисчерпаемых источников поэтического вдохновения. Разве не резкая боевая

тенденциозность, ответившая на жгучие вопросы дня, создала стих Ювенала и высокохудожественные образы некоторых сатир Щедрина, вдохновение Барбье и бессмертные политические памфлеты Свифта, песни Некрасова и «Chвtiments»[10] Виктора Гюго? Вот почему все наши возражения будут направлены отнюдь не против самой тенденции, а лишь против узкой, фантастически нетерпимой формулы некоторых из ее приверженцев, которая гласит: «Вне тенденции для художника нет спасения». После этого маленького вынужденного отступления обращаемся к самому вопросу.

Конечно, не жизнь — для искусства, а искусство — для жизни, так как целое значительнее своей части, а искусство — только часть жизни. Мы вполне признаем принципы научной этики, утилитарианской нравственности даже по отношению к искусству, мы убеждены, что и оно, как всякая человеческая деятельность, имеет конечной целью и результатом достижение наибольшей суммы возможного счастья. Но весь вопрос заключается в качестве, характере, свойствах этого счастья. Все человеческие деятельности легко и удобно классифицируются в две обширные группы: группу деятельностей распределяющих и накопляющих. К первой группе относятся все деятельности социальные (как, например, политическая борьба партий, распространение среди масс идей и принципов, добытых научной социологией, наконец, даже художественное творчество с резко обозначенным направлением и яркой тенденциозностью), к этой же группе относятся все деятельности, имеющие в виду непосредственное достижение общественной пользы и возможно равномерное, справедливое распределение между всеми членами общества того основного фонда человеческого счастья, который в данный момент имеется в распоряжении благодаря второй группе деятельностей, накопляющих и увеличивающих этот основной капитал.

Нисколько не отрицая громадной важности первой группы деятельностей распределяющих, социальных, можно вместе с тем признавать не меньшую важность за группой деятельностей накопляющих, которые, не имея в виду непосредственного достижения общественной пользы и равномерного распределения суммы достигнутого счастья, направляя усилия лишь к тому, чтобы отодвинуть как можно дальше пределы человеческого сознания и чувствительности, открывают иногда новые, совершенно непредвиденные горизонты для беспредельного движения науки и прогресса. Поясню мою мысль примерами. Возьмем деятельности служителей так называемой «чистой науки», какого-нибудь химика, зоолога, ботаника, открываю-

щих новое химическое тело, новый вид животных или растительных организмов: их открытия могут и не иметь прямого отношения к общественной пользе, но они необходимо должны и будут иметь, по крайней мере, косвенное отношение к реальному благу человечества: не говоря уже о том, что эти открытия могут подать повод для какого-нибудь технического изобретения, для усовершенствования какой-нибудь отрасли прикладной науки, они раздвигают пределы человеческого знания и тем самым увеличивают сумму благ, которые впоследствии группа социальных деятельностей будет стремиться равномерно и справедливо распределять между людьми. Но раз мы признали целесообразной деятельность служителей чистой науки на основании того же самого принципа, то есть принципа полезности деятельности не только распределяющей, но и накопляющей, нам неминуемо придется признать столь же целесообразной деятельность служителей искусства — притом не только таких, которые резкой тенденциозностью своих произведений непосредственно стремятся к достижению общественной пользы (что соответствует техническим изобретениям в научной деятельности), но и таких, которые служением идеалу красоты, «вдохновением, звуками сладкими и молитвами» увеличивают общую сумму эстетических наслаждений, доступных человечеству. Статуя, картина, музыкальная пьеса, антологическое стихотворение Фета, Тютчева, Анакреона или лирическое описание природы в новеллах г-на Чехова, по-видимому, совершенно бесцельные, с точки зрения деятельности распределяющей, стремящейся к непосредственному достижению общественной пользы, оказываются и значительными, и ценными, и полезными с точки зрения деятельности накопляющей: разве они не содействуют прогрессивному усовершенствованию эстетического вкуса и впечатлительности, которые приносят нам такую массу высоких и бескорыстных наслаждений, разве лучшие из них не открывают человеческому глазу и уху целые миры новых колоритов, форм, звуков, ощущений, и разве тем самым они не раздвигают пределов человеческой чувствительности, не обогащают ее основного фонда, подобно тому, как научная деятельность химика, зоолога или ботаника открытием нового химического тела, животного и растительного организма расширяет границы человеческого знания, увеличивает его основной капитал и через это способствует накоплению возможно большей суммы счастья, доступной всему человечеству? Но если это так, то всякая художественная, хотя бы и не тенденциозная картина, статуя, музыкальная пьеса, стихотворение Фета или поэтиче-

ская новелла таких писателей, как г-н Чехов, должны считаться полезными, ценными и вполне оправданными с точки зрения научной утилитарианской нравственности.

Можно признавать громадное значение и красоту таких произведений, как сатиры Ювенала, песни Барбье и Некрасова, в которых резкая, глубоко искренняя тенденциозность проистекает из самой сущности творческого темперамента художника, и вместе с тем понимать не только поэтическую, но и жизненную ценность таких произведений, как «Илиада» Гомера или «Ромео и Джульетта» Шекспира, в которых нет и следа какой-нибудь тенденции. Дело в том, что мои возражения направлены не против того, что тенденция возможна, но против того, что она составляет необходимое условие sine qua non[11] признания художественных произведений ценными и значительными.

Мы уже видели, до какой степени отрицание пользы, приносимой нетенденциозными художниками, несправедливо, мы сейчас увидим, что кроме того оно неразумно. Творческий процесс не механический — а бессознательный, непроизвольный, органический, о чем может свидетельствовать каждый истинный художник и все, кому случалось наблюдать возникновение первого психического импульса, составляющего самое зерно художественного произведения. Сознание, критическая работа, научная подготовка составляют ряд очень существенных моментов, либо предшествующих творческому акту, либо следующих за ним, но специальное отличие этого акта от всех других душевных состояний и эмоций заключается именно в его бессознательном, органическом и непроизвольном характере. Истинно художественные произведения не изобретаются и не делаются, как машины, а растут и развиваются, как живые, органические ткани. С этим положением можно, пожалуй, спорить, так как, к несчастью, психология творчества еще слишком мало разработана для того, чтобы подтвердить незыблемыми научными доказательствами этот эмпирический закон, хотя я вполне уверен, что высказанная мною мысль не встретит возражений среди лиц, мало-мальски знакомых по наблюдению или собственному опыту с процессом возникновения художественных произведений. Но, раз вы согласились с тем положением, что творческий акт не есть механическое, сознательное приспособление, а явление органическое, непроизвольное, вам неминуемо придется признать и то, что творческому акту невозможно и неразумно предписывать какие бы то ни было внешние, не от него зависящие законы и теоретические формулы, подобно тому, как нельзя путем каких бы то

ни было внешних механических приспособлений изменить внутреннее морфологическое строение органа, по произволу управлять биологическими процессами в животной или растительной ткани. В этом смысле художник так же не властен *по произволу* изменить в своем собственном произведении какую бы то ни было, даже самую ничтожную черту, как садовник, культивирующий растение, не властен прибавить или отнять у цветка ни один лепесток. Тенденция вполне законна, если она является таким же бессознательным, непроизвольным, органическим продуктом художественного темперамента, как и все другие элементы, входящие в состав творческого акта, но, только что она навязывается извне как теоретическая формула, она либо портит и калечит художественное произведение, либо является мертвым несрастающимся придатком, неспособным омрачить красоты всего произведения: в таком случае она не может слиться, смешаться с ним, как масло не сливается с водой, как палка, приставленная к цветку, — с самим растением. Конечно, критики могут сердиться и выходить из себя по поводу того, что Гораций — не Ювенал, что Фет — не Некрасов, что г-н Чехов — не г-н Короленко, но это комичное негодование будет так же праздно, неразумно и ненаучно, как негодование биолога по поводу того, что у данной разновидности пять, а не шесть лепестков, что артериальная кровь красного, а не черного цвета.

Трудно заподозрить такого художника, как Шиллер, в общественном индифферентизме, в отсутствии идейности и глубоко прочувствованной, органически связанной с свойствами его темперамента и, следовательно, вполне законной тенденциозности, а между тем и он определяет творческий акт как что-то непроизвольное, стихийное, над чем не властны никакие внешние предписания, теоретические формулы и рассудочные требования:

«Не мне управлять песнопевца душой», —
Певцу отвечает властитель:
«Он высшую силу признал над собой, —
Минута ему повелитель.
По воздуху вихорь свободно шумит,
Кто знает, откуда, куда он летит?
Из бездны поток выбегает:
Так песнь зарождает души глубина,
И темное чувство, из дивного сна
При звуках воспрянув, пылает»[12].



Н. К. МИХАЙЛОВСКИЙ

Об отцах и детях и о г-не Чехове

Между Н. В. Шелгуновым[1] (в «Русской мысли») и газетой «Неделя» все еще тянется полемика[2], на которую я когда-то обратил внимание читателей «Русских ведомостей»[3]. Из мартовской книжки «Русской мысли» я узнал, что, по мнению «Недели», изложенному почтенною газетою в статье «Отцы и дети нашего времени», полемика эта «является только одним из эпизодов в тех бесконечных пререканиях, которые всегда ведут между собою отцы и дети»[4]. Дети — это «Неделя»... От «детей» мы привыкли ждать молодости, свежести, силы, даже некоторой бурности, а потому встретить в роли «дити» почтенного редактора «Недели» г-на Гайдебурова[5] как будто и неожиданно немножко. Приглядываясь, однако, к «детям», представляемым «Неделей», мы не найдем тут ничего странного или удивительного. В той же мартовской книжке «Русской мысли» приведена следующая выписка из статьи «Недели», громко озаглавленной («Неделя» вообще любит громкие заглавия) «Новое литературное поколение». «Новое поколение (80-х годов) родилось скептиком, и идеалы отцов и дедов оказались над ним бессильными. Оно не чувствует ненависти и презрения к обыденной человеческой жизни, не признает обязанности быть героем, не верит в возможность идеальных людей. Все эти идеалы — сухие, логические произведения индивидуальной мысли, и для нового поколения осталась только действительность, в которой ему суждено жить, и которую оно потому и признало. Оно приняло свою судьбу спокойно и безропотно, оно проникло сознанием, что все в жизни вытекает из одного и того же источника — природы, все являет собою одну и ту же тайну бытия и возвращается к пантеистическому миросозерцанию»[6].

Таковы современные «дети». Немудрено, что г-н Гайдебуров, «родившийся», может быть, и не «скептиком» и фигурирующий в литературе лет тридцать с лишком, находит себе место среди этих старообразных детей. Вообще, дело, очевидно, не в возрасте, и это очень удобно. Как только вы увидели человека, для которого «осталась только действительность», и который этим вполне доволен, так и знайте, что это «дитя», «новое поколение». Странные дети, можно сказать, небывалые дети, но если они сами себя так называют, так и господь с ними. И я могу с чистою совестью сказать: «О дети, дети, как опасны ваши лета!» Хотя дело и не в возрасте. Нынешние дети, или, собственно, те, которые так сами себя называют в «Неделе», не щеголяют обычными свойствами молодости; нет, они старше, солиднее своих отцов и дедов, а потому не стоят перед ними и опасности, обычно грозящие молодости, — опасности страстного увлечения, риска, горячей веры и надежды. Но та самоуверенность, которая в настоящей молодости является лишь естественным показателем избытка силы, не искушенной опытом, в них, в этих современных «детях», чревата иными опасностями. Полагая, что только и света, что в окошке, гордо отрезывая себя от идеалов отцов и дедов, даже от всяких идеалов, вполне довольствуясь «действительностью», эти люди обрекают себя на жизнь тусклую из тусклых. Они сознают это и не боятся: им как раз по плечу эта жизнь. Но в прежнее время они в этом не сознались бы публично, потому что ведь в самом деле стыдно, а ныне они заявляют свою тусклость всенародно. Они считают себя солью земли, которой мешает только какая-нибудь горсточка «отцов», оберегающих былые идеалы, а все остальное, дескать, с ними, готово признать их своими выразителями и вождями; они — «новое литературное поколение»... По существу дела, это только смешно. Возражая «Неделе», г-н Шелгунов справедливо говорит, что ссылка на тургеневскую формулу «отцов и детей» не имеет в данном случае никакого смысла. Современные «дети», то есть опять-таки те, которые сами себя так называют в «Неделе», открещиваясь от идеалов отцов и дедов, не блистают ни талантами, ни знаниями, ни оригинальностью физиономии, ни даже численностью. Они представляют собою нечто вроде тусклого туманного пятна, расплывающегося в общем фоне той апатии, бессодержательности, того отсутствия всякого присутствия, которое характеризует теперешнее трудное время вообще. Они только вторят течению реакции против идеалов недавнего прошлого, ничего нового и положительного им не противопоставляя и не обладая двусмысленным мужеством и последовательностью

открытых реакционеров. Но трудное время пройдет, потому что это именно только вопрос трудного времени[7] — может быть, и долгого, а может быть, совсем не долгого; волна реакции отхлынет, и я не поздравляю тех раков, которые останутся на мели. Вообще эти «дети» — явление до такой степени мизерное, что, может быть, г-н Шелгунов делает даже ошибку, уделяя им столько внимания. Но отметить его все-таки следует и именно в его связи с общим настроением минуты.

«Для нас существует только действительность, в которой нам суждено жить»; «идеалы отцов и дедов над нами бессильны» — эти подлежащие, сказуемые, определения и дополнения можно встретить не в одной «Неделе», а и в таких местах, где отнюдь не гоняются за наименованием «детей». Это то же самое «наше время — не время широких задач», которое когда-то громил и осмеивал Щедрин как нечто постыдное[8], а ныне оно расползлось и осложнилось наклонностью к оплеванию многого из того, что еще недавно было общепризнано дорогим. Чем же это дорогое заменяется ныне?

Недавно я прочитал в одной большой газете неоднократное заявление, что «Островский устарел»[9]. Известие это меня очень заинтересовало. Я полагал, что Островский принадлежит к числу писателей, которые не стареют или, по крайней мере, живут так долго, что об их устарелости можно говорить только в том случае, если на смену им явилось что-нибудь особенно яркое и крупное. Должно быть, подумал я, наша драматическая литература сделала гигантские шаги после Островского, и надо мне с этой литературой познакомиться. Но это оказалось делом нелегким. Драмы Островского, равно как и некоторых других «отцов», как например, Писемского, Потехина[10], печатались в свое время в журналах. Ныне этого нет совсем, и когда я, наконец, достал несколько литографированных драматических произведений, имевших наибольший успех в прошлый театральный сезон, я понял, почему они литографированы, а не напечатаны в журналах! Как ни далеко отошли наши теперешние журналы от недавних преданий, но это все-таки литература, а те драматические произведения, которые я прочитал, не имеют ничего общего с литературой. Это истинно «детские» произведения и по форме и по содержанию. Время, породившее эти малости, любующееся на них (повторяю, я читал пьесы, имевшие наибольший успех, то есть чаще всего дававшиеся), может считать себя несчастным временем. И к этому, как ко всякому сознанному несчастию, можно, даже должно, отнестись с сочувствием. Как в самом деле

не пожалеть этих бедных актеров, обреченных изображать не живых людей, а каких-то говорящих кукол и произносить речи либо совершенно бессмысленные, либо наполненные азбучною моралью; как не пожалеть и зрителей и самих авторов, выступающих с детскими вещами? Но если при этом говорят, что «Островский устарел», так уж это не сожаления, а смеха достойно.

Я хотел было предложить вам пересмотреть вместе со мной те пять-шесть новейших драматических произведений, с которыми я познакомился, но откладываю это до другого раза. Факт отсутствия драматической литературы во всяком случае налицо, и никто, я полагаю, с этим спорить не станет. А если бы «Неделя» или кто другой, довольный ходом дел вообще и «новым литературным поколением» в частности, и пожелал спорить, то я спросил бы: отчего же вы не печатаете этих прекрасных драм и комедий? Откладывая на неопределенное время беседу о новейшей драматической quasi-литературе, я лишаю себя большого развлечения, потому что тут есть над чем посмеяться, хотя есть и погоревать об чем. Но с этим торопиться нечего, ввиду непререкаемости факта исчезновения драматической литературы. Ну и пусть радуются этому факту те, для кого «осталась только действительность, в которой им суждено жить, и которую они потому и признали».

Любопытнее, может быть, было бы пересмотреть критиков, публицистов, поэтов «действительности». Но я пока и от этого уклонюсь. Передо мной лежит маленькая книжка, имеющая близкое отношение к нашей теме, и на ней-то я и сосредоточусь на этот раз. Книжка эта — новый, только что вышедший сборник рассказов г-на Чехова под заглавием «Хмурые люди» [11].

Признаться сказать, я начал читать книжку с конца, заинтересовавшись оригинальным заглавием последнего рассказа — «Шампанское», потом прочитал в беспорядке остальное, намеренно откладывая под конец самый большой рассказ — «Скучная история»; откладывал потому, что боялся того неприятного впечатления, которое рассчитывал получить от этого рассказа, а почему рассчитывал получить неприятность, сейчас скажу. В рассказе «Шампанское» я остановился на следующих хорошеньких строчках: «Два облачка уже отошли от луны и стояли поодаль с таким видом, как будто шептались об чем-то таком, чего не должна знать луна. Легкий ветерок пробежал по степи, неся глухой шум ушедшего поезда». В рассказе «Почта» опять хорошенькие строки в том же вкусе: «Колокольчик что-то прозвякал бубенчикам, бубенчики ласково ответили ему. Тарантас взвизгнул, тронулся, колокольчик заплакал, бубенчики засмея-

лись». Или вот еще, в рассказе «Холодная кровь»: «Старик встает и вместе со своей длинной тенью осторожно спускается из вагона в потемки». Как это в самом деле мило, и таких милых штришков много разбросано в книжке, как, впрочем, и всегда в рассказах г-на Чехова. Все у него живет: облака тайком от луны шепчутся, колокольчики плачут, бубенчики смеются, тень вместе с человеком из вагона выходит. Это своего рода, пожалуй, пантеистическая черта очень способствует красоте рассказа и свидетельствует о поэтическом настроении автора. Но, странное дело, несмотря на готовность автора оживить всю природу, все неживое и одухотворить все неодушевленное, от книжки его жизнью все-таки не веет. И это отнюдь не потому, что он взялся изобразить «Хмурых людей». Заглавие это совсем не соответствует содержанию сборника и выбрано совершенно произвольно. Есть в сборнике и действительно хмурые люди, но есть такие, которых этот эпитет вовсе не характеризует. В каком смысле может быть назван хмурым человеком, например, купец Авдеев («Беда»), который выпивает, закусывает икрой и попадает в тюрьму, а потом в Сибирь за то, что подписывал, не читая, какие-то банковые отчеты? Нет, не в хмурых людях тут дело, а, может быть, именно в том, что г-ну Чехову все едино — что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца[12].

Г-н Чехов пока единственный действительно талантливый беллетрист из того литературного поколения, которое может сказать о себе, что для него «существует только действительность, в которой ему суждено жить», и что «идеалы отцов и дедов над ними бессильны». И я не знаю зрелища печальнее, чем этот даром пропадающий талант. Бог с ними, с этими старообразными «детьми», упражняющимися в критике и публицистике: их бездарность равняется их душевной черствости, и едва ли что-нибудь яркое вышло бы из них и при лучших условиях. Но г-н Чехов талантлив. Он мог бы и светить и греть, если бы не та несчастная «действительность, в которой суждено жить». Возьмите любого из талантливых «отцов» и «дедов», то есть писателей, сложившихся в умственной атмосфере сороковых или шестидесятых годов. Начните с вершин, вроде Салтыкова, Островского, Достоевского, Тургенева, и кончите — ну хоть г-ном Лейкиным, тридцатилетний юбилей которого празднуется на днях[13]. Какие это все определенные, законченные физиономии и как определенны их взаимные отношения с читателем! Я помянул г-на Лейкина, талант которого отнюдь не из крупных и который вдобавок потратил свое дарование на 7000 (так пишут в газетах) пустяковых рассказов. Однако и он

имеет свой определенный круг читателей, которых смешит или трогает. Немножко надоедливы все эти «разделюции» (вместо «резолюции»), «насыпь еще лампадочку» (вместо «налей еще рюмку»), «к подножию ног твоих» и т. п. Но есть среда, где все это нужно, где г-н Лейкин всегда равно желанный и дорогой гость. Тем паче надо это сказать о вершинах. «Писатель пописывает, а читатель почитывает» [14], — эта горькая фраза Салтыкова вовсе не справедлива по отношению к нему и его сверстникам. Их произведения читатель не только почитывал, — он спорил об них, умилялся или негодовал, ловил мысль, горел чувством — словом, жил ими. Между писателями и читателями была постоянная связь, может быть не столь прочная, как было бы желательно, но несомненная, живая. Повторяю, такая связь существует даже для г-на Лейкина, а для неизмеримо более талантливого и серьезного г-на Чехова ее нет. Он действительно пописывает, а читатель его почитывает. Г-н Чехов и сам не живет в своих произведениях, а так себе, гуляет мимо жизни и, гуляючи, ухватит то одно, то другое. Почему именно это, а не то? почему то, а не другое?

Выбор тем г-на Чехова поражает своею случайностью. Везут по железной дороге быков в столицу на убой. Г-н Чехов заинтересовывается этим и пишет рассказ под названием «Холодная кровь», хотя даже понять трудно, причем тут «холодная кровь». Фигурирует, правда, в рассказе один очень хладнокровный человек (сын грузоотправителя), но он вовсе не составляет центра рассказа, да и вообще в нем никакого центра нет, просто не за что ухватиться. Почту везут, по дороге тарантас встряхивает, почтальон вываливается и сердится. Это — рассказ «Почта». Зачем он мне? Не мне лично, конечно. Мне и «подножие ног» г-на Лейкина не нужно, но где-нибудь в трактире или в бакалейной лавке это «подножие ног» произведет свой эффект; а от «Почты» никому, решительно никому ни тепла, ни радости, хотя именно в этом рассказе бубенчики так мило пересмеиваются с колокольчиками. И рядом вдруг «Спать хочется» — рассказ о том, как тринадцатилетняя девчонка Варька, состоящая в няньках у сапожника и не имеющая ни минуты покоя, убивает порученного ей грудного ребенка потому, что именно он мешает ей спать. И рассказывается это тем же тоном, с теми же милыми колокольчиками и бубенчиками, с тою же «холодною кровью», как и про быков или про почту, которая выехала с одной станции и приехала на другую...

Нет, не «хмурых людей» надо бы поставить в заглавие всего этого сборника, а вот разве «холодную кровь»: г-н Чехов с холодною кровью пописывает, а читатель с холодною кровью почитывает.

Так думал я, пока, наконец, не дошел до «Скучной истории». Этой сравнительно довольно большой вещи я боялся. Дело в том, что к маленьким рассказцам г-на Чехова, занимающим один газетный фельетон или пять-шесть страничек маленького формата в книжке, мы уже привыкли, и этот странный переплет хорошеньких колокольчиков с убийцами и людей с быками не особенно утомляет, когда он разбит на маленькие, оборванные клочки. А в «Степи», первой большой вещи г-на Чехова, самая талантливость этого переплета является уже источником неприятного утомления: идешь по этой степи, и, кажется, конца ей нет... В «Иванове», комедии, не имевшей, к счастью, успеха и на сцене, г-н Чехов явился пропагандистом двух вышеприведенных «детских» тезисов: «идеалы отцов и дедов над нами бессильны»; «для нас существует только действительность, в которой нам суждено жить, и которую мы потому и признали». Эта проповедь была уже даже и не талантлива, да и как может быть талантлива идеализация отсутствия идеалов? Не везет г-ну Чехову на большие вещи. Может быть, и «Скучная история» есть действительно скучный набор случайных впечатлений или же опять что-нибудь вроде «Иванова», опять пропаганда тусклого, серого, умеренного н аккуратного жития...

Я ошибся самым приятным образом. «Скучная история» есть лучшее и значительнейшее из всего, что до сих пор написал г-н Чехов. Ничего общего с распущенностью и случайностью впечатлений в «Степи»; ничего общего с идеализацией серой жизни в «Иванове». И даже совсем напротив.

«Скучная история» имеет подзаглавие: «Из записок старого человека». Этот старый человек, Николай Степанович «такой-то», есть знаменитый профессор, ученый, умный, талантливый, честный. Таким он сам себя рекомендует и, судя по сообщаемым им фактам, говорит правду. Жизнь его, вообще говоря, сложилась недурно, но к шестидесяти двум годам подобрались разные облачка: некоторая денежная запутанность, кое-какие семейные дрязги, хворость, главное —хворость. Николай Степанович, как профессор по медицинской части, понимает, что смерть не за горами, и что было бы с его стороны добросовестно уступить кафедру человеку более молодому и свежему, но этого он сделать не в силах. «Пусть судит меня бог, — он говорит, — у меня не хватает мужества поступить по совести»: он слишком

привык к своему профессорскому делу, слишком любит его. «Как 20—30 лет назад, так и теперь, перед смертью, меня интересует одна только наука. Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука — самое важное, самое прекрасное и самое нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви, и что только ею одною человек победит природу и себя». Это не мешает, однако, Николаю Степановичу иметь и высказывать свои мнения о литературе, о театре, о разных житейских делах: мнения не бог знает какой оригинальности и премудрости, но с преданного своему делу ученого-специалиста нельзя в этом отношении многого и спрашивать. И вот этого «прекрасного, редкого человека», как его аттестует другой, несомненно тоже хороший человек, начинают посещать странные мысли. Ему кажется, что «все гадко, не для чего жить, а те 62 года, которые уже прожиты, следует считать пропащими». С особенною силою эти мрачные мысли возникают в Николае Степановиче при следующих обстоятельствах. Понадобилось ему ехать в Харьков, чтобы собрать сведения о предполагаемом женихе его дочери. Поездка эта не особенно хорошо мотивирована. Предполагаемый жених, которого, мимоходом сказать, Николай Степанович терпеть не может, еще не делал предложения; в Харькове у Николая Степановича есть знакомые, вообще решительно не видно, почему шестидесятидвухлетний знаменитый профессор должен сам ехать для собирания сведений о женихе. Но это все равно. Приехал больной, слабый старик в Харьков и, натурально, загрустил. А тут еще телеграмма: дочь тайно обвенчалась (опять-таки неизвестно, почему тайно), и надо ехать назад. Тяжелая, бессонная ночь... Николай Степанович сидит в постели, обняв руками колена, и думает... между прочим, так: «Чего я хочу? Я хочу, чтобы наши жены, дети, друзья, ученики любили в нас не имя, не фирму и не ярлык, а обыкновенных людей. Еще что? Я хотел бы иметь помощников и наследников... Еще что? Хотелось бы проснуться лет через сто и хоть одним глазом взглянуть, что будет с наукой... Хотел бы пожить еще лет десять... Дальше что? А дальше ничего. Я думаю, долго думаю и ничего не могу еще придумать. И сколько бы я ни думал, и куда бы ни разбрасывались мои мысли, для меня ясно, что в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного. В моем пристрастии к науке, в моем желании жить, в этом сиденье на чужой кровати и стремлении познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы все это

в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинах, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего...»

Душевный мрак все сгущается, как вдруг в комнату Николая Степановича совершенно неожиданно является некая Катя. Это — его воспитанница, дочь его умершего друга, молодая женщина, хорошая, умная, живая, но претерпевшая много бед и в конце концов одинокая. Наскоро поздоровавшись со своим воспитателем, она, задыхаясь и дрожа всем телом, умоляет старика помочь ей советом, научить ее, как ей жить, что делать.

«— Помогите! — рыдает она, хватая меня за руку и целуя ее. — Ведь вы мой отец, мой единственный друг! Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же, что мне делать?

— По совести, Катя, не знаю...

Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах.

— Давай, Катя, завтракать, — говорю я, натянуто улыбаясь. — Будет плакать».

И больше ничего бедная Катя и не добивается от знаменитого профессора, которого она не без основания считает «прекрасным, редким человеком». Он даже не дает ей высказаться, выложить свое горе и уже тем самым облегчить его. Он только растерянно и беспомощно повторяет: «давай завтракать!» да «будет плакать!». Обескураженная Катя уходит. Николай Степанович рассказывает: «Лицо, грудь и перчатки у нее мокрые от слез, но выражение лица уже сухо, сурово. Я гляжу на нее, и мне стыдно, что я счастливее ее. Отсутствие того, что товарищи-философы называют общею идеею, я заметил в себе только незадолго перед смертью, на закате своих дней, а ведь душа этой бедняжки не знала и не будет знать приюта всю жизнь, всю жизнь!»

Да, это трагедия! И, надо отдать справедливость автору, хорошо поставленная трагедия. Но надо присмотреться к ней несколько ближе.

Николаю Степановичу шестьдесят два года, он припоминает в числе своих друзей Пирогова, Кавелина[15], Некрасова. Это, конечно, вполне возможно, но едва ли типично. Мало ли есть не-

сомненных житейских возможностей, которые, однако, слишком индивидуальны, слишком случайны, чтобы правомерно сделаться объектом художественного воспроизведения во всех своих конкретных подробностях. Без всякого сомнения, у Пирогова, Кавелина, Некрасова мог быть современник и друг, который при многих отличных качествах ума и сердца всю жизнь прожил без того, «что называется общей идеей или богом живого человека». Всяко бывает. Но если читатель припоминает автобиографию Пирогова, литературную деятельность Кавелина, литературную деятельность Некрасова, биографии других знаменитых русских людей, воспитавшихся около того же времени, например, Белинского, Герцена, и т. д., то согласится, я думаю, что отсутствие «общей идеи» отнюдь для этого времени не характерно. Люди всегда люди. Они и в те времена падали, уклонялись от своего бога, становились в практическое противоречие с самими собой, но они всегда, по крайней мере, искали «общей идеи», и никоим образом нельзя сказать о них, как говорит о себе Николай Степанович, что они только перед смертью опомнились. Пусть их общие идеи, эти ныне по-детски отвергаемые идеалы отцов и дедов, были на тот или другой взгляд ложны, неосновательны, недостаточно выработаны, все, что хотите, но они были или же составляли предмет жадных поисков. Для людей, воспитавшихся в той умственной и нравственной атмосфере, какую г-н Чехов усвоивает Николаю Степановичу, нет даже ничего характернее этой погони за общими идеалами, которые связывали бы все концы с концами в нечто цельное и непрерывное. Мне кажется поэтому, что, обсуждая фигуру Николая Степановича и его печальный конец, можно совершенно отрешиться от показаний автора насчет его возраста и дружеских связей, — дело не в них совсем; не в силу условий своей молодости так тускло и жалобно доживает свои последние дни Николай Степанович, а напротив того — вопреки им. Очевидно, перед г-ном Чеховым рисовался какой-то психологический тип, который он чисто случайно и в этом смысле художественно незаконно обременил шестьюдесятью двумя годами и дружбой с Пироговым, Кавелиным, Некрасовым. Может быть, случайность эта объясняется просто тем, что автору нужно было именно предсмертное просветление, и этою надобностью обусловился выбор старика, а так как этот старик должен быть, по замыслу, хорошим и выдающимся человеком, то для сгущения красок автор наградил его дружбой с хорошими тоже и выдающимися людьми.

Затем г-н Чехов сделал из Николая Степановича специалиста по какой-то отрасли медицинских наук, всецело преданного

своей профессии. Беллетристы — могущественные люди. Они красят своих героев в любую краску, отдают их куда заблагорассудится на службу, на ком хотят женят, с кем хотят разженивают. Это их право, и ничего с ними не поделаешь. Но и читатель тоже вправе оскорбляться в эстетическом чувстве теми явными несообразностями, которые иногда господа беллетристы проделывают над своими безответными художественными детищами. Г-н Чехов большим несообразностям не подвергает своего Николая Степановича, хотя, например, выше отмеченная отправка этого почтенного ученого в Харьков за справками — немножко оскорбительна и совершенно не нужна. Но, я думаю, всякий внимательно прочитавший прекрасную сцену объяснения Кати с Николаем Степановичем должен остановиться над вопросом: почему Николай Степанович медик и заслуженный профессор? Пожалуй, если хотите, вполне естественно, что именно старый профессор медицины, в течение многих лет с головой погруженный в свою специальность, не умеет откликнуться на вопрос молодой женщины: как жить? что делать? Вот если бы к нему обратились за врачебным советом, за темой для диссертации на степень доктора медицины, за указанием литературы того или другого специально медицинского вопроса и т. п., он дал бы вполне удовлетворительные ответы, а тут с него и спрашивать нечего. Это так, конечно. Но сцена объяснения Кати с Николаем Степановичем слишком хороша, слишком жизненна и, очевидно, слишком глубоко задумана, чтобы к ней могло быть приложено такое плоское объяснение. Дряхлый ученый-специалист не умеет ответить на вопрос молодой жизни, — стоит ли из-за этого огород городить? Стоит ли из-за такого финала довольно большой рассказ писать? Нет, и медицинская специальность Николая Степановича и его дряхлость здесь опять-таки совершенно случайные черты, затемняющие суть дела. А суть дела в том, что у Николая Степановича нет того, «что называется общей идеей или богом живого человека». Сцена с Катей превосходно подчеркивает этот коренной изъян Николая Степановича, составляющий центральное место всего рассказа. Снимите с плеч Николая Степановича тридцать лет, переделайте его из заслуженного профессора медицины в кого угодно, ну хоть в беллетриста, но оставьте его при его коренном душевном изъяне, и он точно так же растерянно и беспомощно ответит на вопль Кати: «Давай завтракать! будет плакать!» Он бы и рад сказать другое, да слов нет и неоткуда им взяться. И в этом тра-

гедия. Только совлекая с нее те чисто внешние случайности, которыми ее обставил г-н Чехов, мы поймем ее жизненное значение, а затем оставшемуся от такой операции разоблачения психологическому мотиву надо найти соответственную конкретную житейскую обстановку.

Припомните, что говорит Николай Степанович: «Во всех картинах, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общею идеей или богом живого человека». Это могут сказать о себе многие современные писатели, и в том числе г-н Чехов. Его воображение рисует ему быков, отправляемых по железной дороге, потом тринадцатилетнюю девочку, убивающую грудного ребенка, потом почту, переезжающую с одной станции на другую, потом купца, пьющего, закусывающего и неизвестно что подписывающего, потом самоубийцу-гимназиста и т. д. И во всем этом действительно даже самый искусный аналитик не найдет общей идеи. Ни общей идеи, ни чутко настороженного в какую-нибудь определенную сторону интереса. При всей своей талантливости г-н Чехов не писатель, самостоятельно разбирающийся в своем материале и сортирующий его с точки зрения какой-нибудь общей идеи, а какой-то почти механический аппарат. Кругом него «действительность, в которой ему суждено жить, и которую он поэтому признал» всю целиком, с быками и самоубийцами, колокольчиками и бубенчиками. Что попадется на глаза, то он и изобразит с одинаково «холодною кровью». Г-н Чехов не один в таком положении. Таковы уж общие условия, в которых находится ныне литература, и не одна литература: такова «действительность», которую как факт и приходится признать. Но от признания факта как факта еще далеко до его оправдания и восхваления. Факт печальный так и должен называться печальным, иначе разуму человеческому и человеческому чувству нечего делать на белом свете, да и вовсе он не белый в таком случае. А между тем находятся люди, плавающие в этой мутной действительности как рыба в воде — весело, легко, самоуверенно. «Они приняли свою судьбу безропотно и спокойно, они прониклись сознанием, что все в жизни вытекает из одного источника — природы, все являет собою одну и ту же тайну бытия», — быки и убийцы, колокольчики и самоубийцы...

Этим так и бог велел, ибо все равно не летать курам под облака[16]. Но г-н Чехов талантлив. Талант может шалить забавными водевилями вроде «Медведь» и «Предложение»; может размени-

ваться на «Почту» и «Шампанское»; может, сбитый с толку, изменить самому себе, своей стихийной силе таланта, попробовав в «Иванове» идеализировать отсутствие идеалов; может, наконец, с течением времени совсем погрязнуть; но, пока этот печальный конец не пришел, талант должен время от времени с ужасом ощущать тоску и тусклость «действительности»; должен ущемляться тоской по тому, «что называется общей идеей или богом живого человека». Порождение такой тоски и есть «Скучная история». Оттого-то так хорош и жизненен этот рассказ, что в него вложена авторская боль. Я не знаю, конечно, надолго ли посетило это настроение г-на Чехова, и не вернется ли он в непродолжительном времени опять к «холодной крови» и распущенности картин, «в которых даже самый искусный аналитик не найдет общей идеи». Теперь он во всяком случае сознает и чувствует, что «коли нет этого, то, значит, нет и ничего». И пусть бы подольше жило в нем это сознание, не уступая наплыву мутных волн действительности. Если он решительно не может признать своими общие идеи отцов и дедов, — о чем, однако, следовало бы подумать, — и также не может выработать свою собственную общую идею, — над чем поработать все-таки стоит, — то пусть он будет хоть поэтом тоски по общей идее и мучительного сознания ее необходимости. И в этом случае он проживет не даром и оставит свой след в литературе. А то что хорошего: читатель, подобно Кате, ждет отклик на свои боли, а ему говорят: «Пойдем завтракать!» Или даже еще того хуже; вон быков везут, вон почта едет, колокольчики с бубенчиками пересмеиваются, вон человека задушили, вон шампанское пьют.



В. Л. КИГН (ДЕДЛОВ)

Беседы о литературе

А. П. ЧЕХОВ

Лет пять тому назад, пересматривая случайно наши юмористические журналы, я в одном из них прочел рассказики в пятнадцать-двадцать строк, которые невольно останавливали на себе внимание. Это не были «сатирические» статейки; в них говорилось не о царево-кокшайской думе, не о политических ошибках Бисмарка, даже не о тещах, как известно, главном враге современной российской сатиры: маленькие рассказики принадлежали к так называемым психологическим. Трудно в нескольких строках сказать что-нибудь новое о человеческой душе, но в рассказиках было что-то новое. Сначала я подозревал, нет ли тут какой-нибудь фальши. Наши сатирические журналы — мастера насчет разных «заимствований», особенно из иностранных источников. Оттуда заимствуют они много рисунков, притом лучших, и много литературного материала, который на их страницах является тоже лучшим. Но скоро это подозрение исчезло. Рассказики все были настоящие русские: русские люди, русская психология, русская действительность. Чем больше я вчитывался, тем больше убеждался, что рассказики оригинальны, а под оригинальность подделаться невозможно. То, смотришь, проскользнула типичная черточка в обрисовке действующего лица, чрезвычайно верная и новая; то брошено вскользь замечание, умное, меткое и тоже новое; то двумя-тремя штрихами очерчена картинка природы, несомненно русской, и с оригинальной, новой точки зрения. Я не знал, радоваться ли тому, что появляется новый талант, или печалиться о том, что талант разменивается на такие пустяки.

Года два спустя, один мой знакомый купил на железной дороге объемистый том[1], наполненный бесчисленным количеством

странных, крохотных рассказиков. Читая в вагоне, он остался ими недоволен. В вагоне нужно читать или что-нибудь очень хорошее и длинное, или же совершенный вздор. Большой том крохотных рассказиков не принадлежал ни к той, ни к другой категории, — и в вагоне оказался бесполезным. Развернув большой том, я с удивлением признал в маленьких рассказиках моих старых знакомых. Сюжеты и темы ускользнули из моей памяти, но манера автора сейчас же припомнилась. Перечитывая книгу, я нашел, что читать ее сплошь — трудно; но отдельные вещицы по-прежнему сохранили явные следы талантливости и оригинальности и по-прежнему напрашивался вопрос: что такое автор, что с ним будет дальше, может ли он проявить свой несомненный талант в чем-либо не микроскопическом, в чем-либо способном заинтересовать и в вагоне, и в кабинете, и за семейным столом — словом, станет ли он заметен и нужен читателю, сделается ли он настоящим писателем?

Если не ошибаюсь, вскоре после того, как вышел упомянутый большой том, в «Новом времени» начали появляться рассказы в отделе, названном «Субботники» [2]. Довольно долго многие читатели пропускали их мимо, предполагая, что дело тут в описании раскольничьего толка субботников. Но скоро оказалось, что таким именем названы беллетристические фельетоны, появлявшиеся по субботам. Газетная беллетристика, как знают читатели, не отличается особенной доброкачественностью, но «Субботники» оказались нимало не похожими на обыкновенную газетную стряпню и скоро обратили на себя внимание. Рассказики снова были невелики, строчек в сто, полтораста, но талантливостью и оригинальностью от них веяло еще сильнее и несомненней, чем от упомянутого объемистого тома. Субботники были подписаны именем г-на Чехова. Когда любознательные читатели справились с объемистым томом, то открыли, что том принадлежит тоже г-ну Чехову, и что псевдоним его: Чехонте. Этот самый Чехонте писал и в юмористическом журнале.

Еще через год г-н Чехов стал печатать более крупные вещи в «Северном вестнике» [3], потом поставил на сцену «Иванова» [4] и наконец стал известностью. Читающая публика признала его самым талантливым из современных молодых писателей. По годам (тридцать лет) — он самый молодой из них. По образованию — он медик.

«Я развлекаю себя французскими книжками в желтых обложках, — говорит один из героев г-на Чехова, старый профессор [5]. — Конечно, было бы патриотичней читать русских авто-

ров, но, признаться, я не питаю к ним особенного расположения. Исключая двух-трех стариков, вся нынешняя литература представляется мне не литературой, а в своем роде кустарным промыслом, существующим только для того, чтобы его поощряли, но не охотно пользовались его изделиями. Самое лучшее из кустарных изделий нельзя назвать замечательным и нельзя искренно похвалить его без *но*; то же самое следует сказать и о всех тех литературных новинках, которые я прочел в последние 10—15 лет; ни одной замечательной, и не обойдешься без *но*. Умно, благородно, но не талантливо; талантливо, благородно, но не умно; или наконец — талантливо, умно, но не благородно. Я не скажу, чтобы французские книжки были и талантливы, и умны, и благородны. И они не удовлетворяют меня. Но они не так скучны, как русские, и в них не редкость найти главный элемент творчества — чувство личной свободы, чего нет у русских авторов. Я не помню ни одной такой новинки, в которой автор с первой же страницы не постарался бы опутать себя всякими условностями и контрактами со своею совестью. Один боится говорить о голом теле, другой связал себя по рукам и ногам психологическим анализом, третьему нужно «теплое отношение к человеку», четвертый нарочно целые страницы размазывает описаниями природы, чтобы не быть заподозренным в тенденциозности... Один хочет быть в своих произведениях непременно мещанином, другой непременно дворянином и т. д. Умышленность, осторожность, себе на уме, но нет ни свободы, ни мужества писать, как хочется, а стало быть, нет и творчества».

Старый профессор г-на Чехова чрезвычайно верно судит о современной литературе. Несвобода — это действительно самое главное препятствие к развитию отечественной беллетристики. Профессор мог бы еще прибавить, что вина ложится не на одних беллетристов. Тот, кто занимался этим ремеслом в последние десять-пятнадцать лет, может рассказать, что все эти «условности» и «контракты» очень часто против воли авторов навязывались им критикой и редакторами. Последние десять-пятнадцать лет были мертвым временем застывших направлений и окаменевших программ. Не подчиниться им, значило ничего не печатать. Сам Толстой должен был окончание «Анны Карениной» выпустить отдельным изданием, потому что автор, — вернее, некоторые герои романа не сошлись с Катковым во взглядах... на сербский вопрос![6] Если это случилось с Толстым, можете себе представить, как тяжелы были *контракты* для обыкновенных беллетристов. Один журнал обязывал хвалить молодежь и хулить старое поколение; другой не

допускал на свои страницы ничего против мужика; третий обязывал либеральничать; четвертый был до того консервативен, что даже прокуроров новых судов требовал изображать в революционном виде. В беллетристике допускались только две краски: черная и белая, и горе было тому беллетристу, который выкрасил бы своих героев в серый цвет. Никто не напечатал бы такой повести. Счастлив был тот, кто мог обойтись без литературного заработка; а кто зависел от него, тому приходилось подписывать *контракты*, терять свободу и отучаться от настоящего творчества. В наши дни заметен поворот к лучшему, хотя только еще поворот. Недавнее же прошлое со временем даст прелюбопытные анекдоты о направленской цензуре, которые немногим уступят в курьезности анекдотам о чиновничьей цензуре сороковых годов, когда запрещалось дамские глаза называть небесными, а в поваренных книгах употреблять выражение: вольный дух.

Г-н Чехов начинал свою авторскую деятельность как раз в это неблагоприятное для искусства время. Он остался свободным, и уже одно это свидетельствует о силе таланта, который не только не подчинился обстоятельствам, но еще сумел более или менее подчинить их себе. Его простые психологические рассказики должны были быть очень художественными, чтобы пробить себе дорогу на страницы если не тенденциозных, то делающих тенденциозный вид газет и журналов. Г-ну Чехову удалось завоевать себе свободу, о которой говорит его старый профессор.

Я не без своекорыстного умысла цитировал этого старого профессора. Я читал и перечитывал г-на Чехова и многими из всех его рассказов восхищался; для меня нет никакого сомнения в том, что г-н Чехов — выдающийся талант. Казалось бы, нет никакого труда сесть да и написать статью, в которой объяснить и доказать талантливость писателя. На самом деле то оказалось совсем не легко. Почему? — Да потому, что г-н Чехов — оригинальное дарование. Оригинальны и выбор его сюжетов, и постройка его рассказов, и рассказиков, и отношение его к героям, и его настроение, и его манера. Оригинально, ново, — это для непосредственного художественного чутья ясно как день; но уловить эту новинку может только критик такой же силы, как и разбираемый им художник. Таких критиков у нас нет, или они не хотят писать о г-не Чехове, потому что об этом писателе я не читал ни одной статьи, которая удовлетворительно разъяснила бы сущность его литературной физиономии. Говорю вперед, что и моя статья будет неудовлетвори-

тельна, притом против желания. Это будет не критический разбор, а простые читательские впечатления. Но даже и впечатления я никак не мог привести в систему, пока мне не помог умный профессор г-на Чехова. Профессор угадал, в чем достоинство хорошего писателя. Писатель должен быть свободен, талантлив, умен и благороден. О свободе г-на Чехова мы уже сказали и теперь перейдем к прочим его качествам.

Начнем с самого простого, — с благородства. Я не совсем понимаю, что разумеет под этим словом профессор. Если «честность направления», то речь наша будет коротка. В искусстве нет ни честного или нечестного, ни благородного или неблагородного. В самом деле, как проявить честность, качество в высокой степени похвальное, в изображении, положим, степи, или летней ночи, или зимней вьюги? Как проявить душевное благородство в разговоре двух действующих лиц о погоде? Нам возразят, что это — простые описания. Но ведь все искусство и всякое искусство есть описание, как всякая наука есть система. Вероятнее предположить, что профессор говорит о художественном благородстве, об изяществе, о чувстве художественной меры, — словом, о технике. Техническая сторона произведений г-на Чехова хотя и носит задатки большого мастерства, но еще далека от совершенства. О ранних крохотных рассказиках, вышедших объемистым томом, нечего и говорить; но и впоследствии г-н Чехов не отделался от случайности и отрывочности. Возьмем, например, его сборник «В сумерках». Добрая половина рассказов — или анекдот, или отрывок. «Пустой случай», «Агафья», «Святою ночью» — отрывки. В первом и втором рассказах даются отрывочные характеристики действующих лиц и показывается буквально одна минутка их жизни, минутка обыкновенно драматическая и грустная. «Недоброе дело», «Беспокойный гость», «Панихида», «В суде» — простые анекдоты, построенные на необыкновенном стечении обстоятельств, на неожиданностях, на курьезах. Один рассказ состоит в том, как вор притворился странником, заговорил и одурачил кладбищенского сторожа, а тем временем остальная шайка ограбила церковь. Другой построен на том, что деревенский кабатчик убежден, будто все актрисы — блудницы, что слово блудница вроде звания или чина, и, заказывая вынуть частицу из просфоры за упокой души своей дочери, бывшей актрисою, пишет: «За упокой рабы Божией блудницы Марии». Интерес рассказа «В суде» заключается в том, что по роковой случайности на скамье подсудимых сидит отец, а часовым при нем очутился его сын. И так далее. Это не значит, одна-

4 Зак. 3516

ко, чтобы и в анекдотах, и в отрывках не было крупных и ценных художественных черт и черточек; напротив, «Святою ночью», например, — одна из самых сильных вещей г-на Чехова; не достигнуты лишь цельность и стройность. В самых поздних и самых крупных рассказах отрывочности и анекдотичности нет, но автор все-таки не достигает полной стройности, той стройности, которая по окончании чтения заставляет чувствовать, что автор договорил до конца. Этой удовлетворенности рассказы не дают. Окончив чтение, не откладываешь книгу в сторону, чувствуя, что она вошла в душу, улеглась там и будет ее долго питать, — нет, книга остается какой-то своей частицей вне души; ее начинаешь перелистывать снова, и перечитывать снова, но не для того, чтобы освежить уже усвоенные впечатления, а чтобы еще раз попытаться ввести ее в душу. Чего-то, значит, произведению еще не хватает, чего-то молодой автор еще не успел нажить. Но в этом нет ничего тревожного, так как, очевидно, это вопрос только времени: достоинства автора, которые он уже приобрел и выработал, в том порукою. Из крупных рассказов совсем незаконченная вещь «Степь», не совсем закончена «Скучная история»; но первая и не имеет претензий на законченность, а второй недостает чего-то очень немногого.

Переходим к уму. В последнее время в литературных кружках, пока еще как бы втайне, начинают отрицать не только ум, но даже просто сознание. Пошло это, конечно, не от собственного изобретения, а из-за границы, от парижских декадентов. У нас рекомендуют обходиться без ума и сознания пока одним только поэтам. Париж опередил нас. Уже два года тому назад мне пришлось там видеть «бессознательного» прозаика. По ремеслу он — аптечный провизор, но уже кое-что *бессознательное* напечатал и, как мне говорили, имел некоторый успех. Чтобы быть по возможности бессознательней, он курит гашиш и пишет в минуты опьянения. Выходит чудовищная белиберда. Известно, что мода из Парижа в Петербург доходит в два года, так что, надо полагать, теперь и в наших литературных кружках где-нибудь начинают толковать о бессознательных прозаиках. Это, конечно, будет подражанием. Г-н Чехов оригинален и поэтому умен.

Ум — не главное свойство художника. Точка опоры, на которой зиждется искусство, зерно, из которого оно вырастает, — в чувстве; но чем шире и глубже ум, тем шире сфера изображаемого художником, тем прочнее и ярче отпечатываются они в душе читателя, тем влиятельней и крупней художник. У г-на Чехова очень много задатков к тому, чтобы стать круп-

ным и влиятельным художником. Читая его рассказы, почти на каждой странице находишь меткие замечания, свидетельствующие о том, что ум писателя работает, помогая чувству и воображению, открывая им новые тропинки и дороги. Ум делает произведения таланта живыми и разнообразными. Талант — хорошо, а талант с прибавкой ума — лучше. Самый *умный* из рассказов г-на Чехова, это — «Скучная история», которую я цитировал в начале статьи. История написана от лица старого, умирающего знаменитого профессора, но его устами, разумеется, говорит молодой автор. С остроумным отзывом профессора о современной литературе читатели уже знакомились по моей выписке. О характеристике критиков и публицистов я упомянул. Но и кроме этих мест, рассказ пересыпан меткими и верными замечаниями. Умно определяет профессор признаки упадка своей умственной деятельности; умно рисует портрет своего прозектора, Петра Игнатьевича, «ученой тупицы»; умны его характеристики студентов, *ученых* университетских сторожей, докторантов и т. д. Этот элемент ума, никоим образом не доходящий до резонерства, необыкновенно оживляет и как-то бодрит читателя. Каждая страничка приносит новую мысль, а если не новую, то оригинально, сжато и метко выраженную. Я не смешиваю этих мыслей и замечаний с художественной наблюдательностью, — нет, это наблюдение ума.

От старого и знаменитого профессора перейдем к герою очерка «На пути», далеко не старому интеллигентному неудачнику. Цитата, которую я сейчас сделаю, это — исповедь и вместе с тем автобиография современного русского неудачника.

«— Я так понимаю, — говорит неудачник, — что вера есть способность духа. Она все равно что талант: с нею надо родиться. Насколько я могу судить по себе, по тем людям, которых видал на своем веку, по всему тому, что творилось вокруг, эта способность присуща русским людям в высочайшей степени. Русская жизнь представляет из себя непрерывный ряд верований и увлечений, а неверия или отрицания она еще и не нюхала. Если русский человек не верит в Бога, то это значит, что он верует во что-нибудь другое. Я вот про себя скажу. В мою душу природа вложила необыкновенную способность верить. Полжизни я состоял, не к ночи будь сказано, в штате атеистов и нигилистов, но не было в моей жизни ни одного часа, когда бы я не веровал... Моя мать любила, чтоб дети много ели, и когда, бывало, кормила меня, то говорила: “Ешь! Главное в жизни —

суп!” Я верил, ел этот суп по десяти раз в день, ел как акула, до отвращения и обморока. Рассказывала нянька сказки — и я верил в домовых, в леших, во всякую чертовщину. Бывало, краду у отца сулему, посыпаю ею пряники и ношу их на чердак, чтоб, видите ли, домовые поели и передохли. А когда научился читать и понимать читанное, то пошла писать губерния! Я и в Америку бегал, и в разбойники уходил, и в монастырь просился, и мальчишек нанимал, чтоб они меня мучили за Христа... А когда меня отдали в гимназию и осыпали там всякими истинами вроде того, что земля ходит вокруг солнца, или что белый цвет не белый, а состоит из семи цветов, — закружилась моя головушка. Все у меня полетело кувырком: и Навин, остановивший солнце, и мать, во имя пророка Илии отрицавшая громоотводы, и отец, равнодушный к истинам, которые я узнал. Мое прозрение вдохновило меня. Как шальной, ходил я по дому, по конюшням, проповедовал свои истины, приходил в ужас от невежества, пылал ненавистью ко всем, кто в белом цвете видел только белое... Впрочем, все это пустяки и мальчишество. Серьезные-де, так сказать, мужественные увлечения начались у меня с университета... Все науки, сколько их есть на свете, имеют один и тот же паспорт, без которого они считают себя немыслимыми: стремление к истине. Каждая из них, даже какая-нибудь фармакология, имеет своею целью не пользу, не удобства в жизни, а истину. Замечательно! Когда вы принимаетесь изучать какую-нибудь науку, то вас прежде всего поражает ее начало. Я вам скажу, нет ничего увлекательнее и грандиознее, ничто так не ошеломляет и не захватывает человеческого духа, как начало какой-нибудь науки. С первых же пяти-шести лекций, вас уже окрыляют самые яркие надежды, вы уже кажетесь себе хозяином истины. И я отдался наукам беззаветно, страстно, как любимой женщине. Я был их рабом, и кроме них не хотел знать никакого другого солнца. День и ночь, не разгибая спины, я зубрил, разорялся на книги, плакал, когда на моих глазах науку эксплуатировали ради личных целей. Но я недолго увлекался. Штука в том, что у каждой науки есть начало, но вовсе нет конца, все равно, как у периодической дроби. Зоология открыла 35 000 видов, химия насчитывает 60 простых тел. Если со временем к этим цифрам прибавится справа по десяти нолей, то зоология и химия так же будут далеки от своего конца, как и теперь, а вся современная научная работа заключается именно в приращении цифр. Сей фокус я уразумел, когда открыл 35 001 вид и не почувствовал удовлетворения. Ну-с, разочарования я не успел пережить, так как скоро овладела мною новая вера. Я ударился в нигилизм, с

его прокламациями, черными переделами и всякими штуками. Ходил я в народ, служил на фабриках, в смазчиках, бурлаках. Потом, когда, шатаясь по Руси, я понюхал русскую жизнь, я обратился в горячего поклонника этой жизни. Я любил русский народ до страдания, любил и веровал в его Бога, в язык, творчество... И так далее, и так далее... В свое время был я славянофилом, надоедал Аксакову письмами, и украйнофилом, и археологом, и собирателем образцов народного творчества... Увлекался я идеями, людьми, событиями, местами... Увлекался без перерыва. Пять лет тому назад я служил отрицанию собственности; последней моей верой было непротивление злу»...

Я ничего не прибавлю к этой выписке, к этой сжатой, меткой, умной характеристике новейшей истории русского развития. Она взята мною тоже из маленького рассказика, не вполне удачного, с неудовлетворяющим читателя концом, но рассказик весь, как и сделанная цитата, бодрит внимание читателя своим умом и увлекает талантливостью. Это соединение таланта и рассудочной наблюдательности делают г-на Чехова сродни Тургеневу, характерной чертой которого является именно такое счастливое соединение.

Ум оказывает незаменимую услугу тем писателям, которые берутся за общественные темы. Стихотворения Фета никогда не умрут, но будут они жить только для знатоков да для писателей. Знатоки будут всегда ими восхищаться, писатели — по ним учиться своему искусству. Но Фет, поэт исключительного чувства, взявшись за общественную тему, не сделал бы ничего. Общественная повесть или роман должны быть продуманы, их герои должны быть типичны. А как даст художник тип, если он не уяснил себе течения жизни и направление этого течения? В последнее время некоторые критики ужасно как кричат, что Гоголь не был обличителем. Зачем они это кричат, — Аллах их ведает; но что они кричат вздор, — это несомненно. Можно бы ясно, как дважды два, цитатами из Гоголя доказать, что он понимал развращенность чиновничества, неисчислимый вред безгласности, омертвение подавленного чиновничьей опекой общества. Нам скажут, что Гоголь дал общечеловеческие типы. Конечно, — но тем разительней были его обличения, сделанные могучей рукой великого художника. Обличать — не значит писать непременно репортерские заметки.

Цитированный отрывок из автобиографии неудачника говорит, что г-н Чехов думает о русской жизни. То же доказывают и вся «Скучная история», и множество мелких замечаний, рассеянных по другим рассказам. Словом, г-н Чехов несомненно стоит на пути к изображению общественных типов. А таких типов мы

не видали уже давным-давно. Если не считать сатирических преувеличений Щедрина, последним общественным беллетристом был Тургенев, да и то не в его слабой «Нови». С одной стороны, непреодолимое влияние общечеловеческой психологии Толстого, с другой, — деспотизм направленства отняли у писателей свободу. При таких условиях общественные типы или превращались в шаблоны, или получались неуверенные, слабые фигуры. Большинство ударилось в психологию, некоторые, должно быть, с отчаяния, даже записались во французские натуралисты. Это был, повторяю, мертвый период литературы. Он продолжался слишком долго и слишком истомил читателя своей бесплодностью. Искусству пора ожить, и оно начинает подавать признаки жизни во всех своих отраслях.

Если типичное изображение общественной жизни нуждается в сложном творческом аппарате, если современные литературные условия делают такое изображение еще более трудным, то нельзя не признать нарождающийся талант г-на Чехова очень сильным. Та половина рассказов этого автора, которая не принадлежит к анекдотам, вся рисует нам типы; она интересна не столько авторским настроением, — чем и берут обыкновенно молодые писатели, — а типичностью изображаемых лиц. Все они нам знакомы, всех их мы встречали, все они нам близки и пользуются или нашими симпатиями, или антипатиями. Обо всех их мы нередко думали, — осуждали их, или хвалили, или жалели (чаще всего жалели), — но не с кем было поговорить о них, никто не дал нам их портретов. То, что нам говорили, было *не то*, было фальшиво или бессодержательно. Возьмем хотя бы цитированного неудачника, по фамилии Лихарев*. Сколько об этом Лихареве была написано и переписано очерков, повестей и романов! В шестидесятых годах его описывали мыслящим реалистом[7] и развивателем (г-н Михайлов[8]). В семидесятые он был окрашен в народника, работал в артелях погрузчиков или бурлаков (г-н Златовратский[9]). Затем по цензурным условиям следует пропуск в биографии Лихарева, и наконец мы снова видим его в образе страдальца уже не только за народ, но

* Не можем не сделать замечание о фамилиях г-на Чехова. Они чересчур существующие. Присяжные поверенные Ильины («Несчастье») действительно существуют и в Петербурге, и в Москве; Шабельский («Пустой случай») — фамилия, известная в литературе. Действие очерка «На пути», как без труда догадывается читатель, происходит на Дону, а там и Лихарев, и Иловайский — фамилии всем известные, коренные, донские. Выходит неловко и, главное, совсем не нужно.

за человечество вообще, героем каких-нибудь «Моих видений» [10] того же г-на Златовратского или «Надежды Николаевны» Гаршина. Все это было очень искренне, очень, даже чересчур прочувствованно, но такого Лихарева мы не знали и не видали. Более наивные и более верующие читатели утешали себя тем, что такой Лихарев есть, но «скрывается», подобно скопческому богу; более смышленые, прочитав книжку, со вздохом откладывали ее в сторону и уныло слушали похвалы, расточаемые ей направленской критикой, или столь же уныло читали бесцельные глумления критики шутовской. Читатели, конечно, помнят, какой вздох облегчения вырвался и у публики, и даже у критики, когда на сцене явился «Иванов» г-на Чехова. Пьеса имела много недостатков, и технических и художественных, но от нее пахнуло такой свежестью, свободой, умом и искренностью, что радость, с которой она была встречена, и законна, и понятна. Таков и весь г-н Чехов, таково чувство, которое возбуждает вся его литературная деятельность. Но вернемся к Лихареву.

Итог самому себе Лихарев подводит в сделанной нами цитате; в этой исповеди Лихарев нарисован крупными и основными чертами. Но и мелкие, второстепенные, в которых иной раз и лежит самая жизненность и живость образа, так же типичны и рельефны. Взять хотя бы наружность Лихарева.

Лихарев спит на постоялом дворе, сидя за столом и поджав голову рукою. «Огарок сальной свечки, воткнутый в баночку из-под помады, освещал его русую бороду, толстый, широкий нос, загорелые щеки, густые черные брови, нависшие над закрытыми глазами... И нос, и щеки, и брови, все черты, каждая в отдельности, были грубы и тяжелы, как мебель и печка в *проезжающей* комнате, но в общем они давали нечто гармоническое и даже красивое. Такова уж планида русского лица: чем крупнее и резче его черты, тем кажется оно мягче и добродушнее». Смешно сказать, а и для этого описания нужно было иметь мужество. Черты лица интеллигентного человека, страдальца, — и вдруг «тяжелы, как мебель и печка постоялого двора». До сих пор физиономии интеллигентных героев непременно приукрашались, или же глухо говорили, что лицо было «умное и симпатичное», — и у героев не было лица.

Вместе с Лихаревым на постоялом дворе спит его дочка. Ей всего восемь лет, но это не мешает и ей быть общественным типом.

«Лицо ее было бледно, волосы белокуры, плечи узки, все тело худо и жидко, но нос выдавался такой же толстой и некрасивой шишкой, как и у отца...» Все признаки худосочия. Не спорю, девочка может быть и добра, и умна, но вылечите ее сначала от золотухи. Иначе в самом лучшем случае из нее выйдет известная Башкирцева [11]: безумные нервы, преждевременное развитие, истощение, чахотка, и смерть физически и нравственно изуродованного хорошего человека. А сколько таких Башкирцевых видели мы в русской жизни, — и ни одной из них не видела наша литература! Г-н Чехов начинает их понимать.

Лихарев и его дочь страстно любят друг друга, «дня врозь не могут прожить».

«После долгого молчания, девочка вдруг заворочалась и сказала, сердито отчеканивая каждое слово:

— Господи, господи! Какая я несчастная! несчастней всех!

Лихарев поднялся и виноватой походкой, которая совсем не шла к его громадному росту и большой бороде, засеменил к девочке.

— Ты не спишь, дружочек? — спросил он извиняющимся голосом. — Чего ты хочешь?

— Ничего не хочу! У меня плечо болит! Ты, папа, нехороший человек, и Бог тебя накажет! Вот увидишь, что накажет!

— Голубчик мой, я знаю, что у тебя болит плечо, но что же я могу сделать, дружочек? — сказал он тоном, каким подвыпившие мужья извиняются пред своими строгими супругами. — Это, Саша, у тебя от дороги болит плечо. Завтра мы приедем к месту, отдохнем, оно и пройдет...

— Завтра, завтра!.. Ты каждый день говоришь мне: завтра! Мы еще двадцать дней будем ехать!

— Но, дружочек, честное слово отца, мы приедем завтра. Я никогда не лгу; а если нас задержала вьюга, то я не виноват.

— Я не могу больше терпеть! Не могу, не могу!

Саша резко дрыгнула ногой и огласила комнату неприятным визгливым плачем. Отец махнул рукой и растерянно огляделся...»

Как все это знакомо, и как никто этого не сумел передать! Не только человечество не будет счастливо, но и жизнь отца и дочери несчастна теперь и еще более будет несчастна вперед. Что они любят друг друга, это хорошо; но что они будут терзать один другого и уже терзают, это так же ясно. Любовь, взаимные жертвы, это так; но болезненная любовь, ненужные жертвы, любовь, выражающаяся только в жертвах, порывами, с размаху, с натугой, и то и дело сменяющаяся грубостью, даже ненавис-

тью, — это уже нездоровье, неврастения. Увы, это современная русская семья! И опять скажем, — типичная семья. Отцы истрепались и народили узкогрудых, бледных толстоносых неврастеников. И замечательно: чем интеллигентней отцы, тем хуже у них ребятишки. Виноваты ли тут одни отцы, или часть вины нужно с них сложить на дедов и прадедов, — это очень интересный вопрос, но не относящийся к нашему автору. Его дело состояло только в том, чтобы подметить типичные черты, — и он их подметил.

Было бы слишком долго перечислять и определять все типы, которые попадаются в рассказах г-на Чехова. Да такое определение было бы и не нужно, потому что автор обрисовывает их с достаточной ясностью, и типичные черты не могут быть не замечены даже и не особенно развитым в художественном отношении читателем. Я укажу только на наиболее интересные. В рассказе «Володя» читатель найдет семнадцатилетнего самоубийцу гимназиста. В «Припадке» действует современный студент, страдающий от социальных неустройств. В «Неприятности» и «Кошмаре» — портреты наших земских деятелей. Герой «Верочки» — петербургский интеллигентный цыган. «Враги» — прекрасная характеристика двух нравственных типов нашей интеллигенции, сытого и голодного, распущенного и озлобленного. Героиня «Несчастья» — тип современной интеллигентной женщины. Все эти герои и героини нарисованы смело, правдиво и ново, — так, как никто из наших молодых писателей рисовать или не мог, или не смел.

Нетрудно подметить и то, как смотрит автор на общий тон русской жизни. Внизу — невежество, произвол, взятка, живучее наследие старых времен. Вверху — нервическая разбитость, порывистые усилия побороть зло, гнездящееся внизу, и как результат этих нездоровых усилий, — усталость, выражающаяся в апатии или в озлобленном, обиженном изнеможении. Таковы, например, «Степь», «Мечты», «Ведьма», «Холодная кровь» — рассказы, где действуют лица из простонародья; такова другая, большая половина рассказов, посвященная интеллигенции. При этом следует особенно остановиться на полном отсутствии в рассказах публицистической точки зрения. До сих пор все беды наши приписывались внешним, не зависящим обстоятельствам». Г-н Чехов смотрит на вещи глубже. Его не зависящие обстоятельства лежат внутри русского человека. Так, «Холодная кровь» — цепь взяток и произвольных действий мелких железнодорожных служащих. Эти служащие взятки берут охотно, но так же охотно дает

взятки жертва служащих, купец, везущий в Петербург своих волов. Невозмутимое, почти идиллическое добродушие, с которым обе стороны относятся к злоупотреблениям, говорит очень многое. Зло, отлившееся в форму идиллии, — это пахнет уже не простым обличением, а «Мертвыми душами» и «Ревизором». Это уже не беспорядок, а несчастие. Точно так же не случайным беспорядком, а несчастием являются у г-на Чехова и недостатки интеллигенции. Герой рассказа «Верочка», Огнев, петербургский не то ученый, не то публицист, удивляется на себя за то, что никак не может полюбить девушку, которая любит его, и которую, казалось бы, и он по всем причинам должен полюбить. «Ах, да нельзя же насильно полюбить!» — говорит в свое оправдание Огнев, но в то же время думает: «Но когда же полюблю не насильно! Ведь мне уже под тридцать! Лучше Веры я не встречал женщин и никогда не встречу... О, собачья старость! Старость в тридцать лет!»

Вот эта-то собачья старость в тридцать лет и составляет несчастье современной интеллигенции, и рассказы г-на Чехова дают прекрасные портреты таких стариков. Старики эти — самых разнообразных возрастов, степеней образования и общественных положений. На одном краю ряда стоит семнадцатилетний Володя, полубессознательно застрелившийся после полубессознательного разочарования в жизни, в себе, в матери, в женщине, ему отдавшейся. В конце ряда помещается прекрасная фигура знаменитого старого профессора. «В моем пристрастии к науке, — говорит ученый старик, — в моем желании жить, во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы все это в одно целое... Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях и во всех картинах, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека... А коли нет этого, то, значит, нет и ничего... При такой бедности достаточно было серьезного недуга, страха смерти, влияния обстоятельств и людей, чтобы все то, что я прежде считал своим мировоззрением и в чем видел смысл и радость своей жизни, перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья. Ничего поэтому нет удивительного, что последние месяцы своей жизни я омрачил мыслями и чувствами, достойными раба и варвара, что теперь я равнодушен и не замечаю рассвета. Когда в человеке нет того, что выше и сильнее всех внешних влияний, то, право, достаточно для него хорошего насморка, чтобы потерять равновесие и начать видеть в каждой

птице сову, в каждом звуке слышать собачий вой. И весь его пессимизм или оптимизм с его великими и малыми мыслями в это время имеет значение только симптома и больше ничего...»

Так рассуждает не какой-нибудь русский неудачник, а человек, «имя которому в России известно каждому грамотному, а за границею упоминается с кафедр с прибавкою: известный и почтенный». Русская интеллигенция, очевидно, больна, больна именно собачьей старостью, больна неимением внутреннего Бога живого человека. Достаточно хорошего насморка, чтобы душевное равновесие было потеряно. Достаточно случайного постороннего обстоятельства, чтобы превратиться «в раба и варвара». Этот приговор, сделанный г-ном Чеховым, был бы ужасен, если бы он не был правдив. Последние тридцать лет мы обманывали себя, мы воображали, что воюем и боремся с внешним врагом, — а на самом деле враг внутри нас самих. Пора понять это, пора направить лечение на корень зла, — тогда будет восстановлено и здоровье. Но еще прежде здоровья восстановится уверенность, надежда, спокойствие, без чего и самое выздоровление невозможно. Все это просто, но целых тридцать лет эти простые истины осмеливались высказывать только два-три человека, в том числе Тургенев, за что ему и доставалось от некоторых критиков. Если бы г-н Чехов был не более как указателем поворота нашей мысли к лучшему, если бы он был всего только признаком такого перелома, и тогда уже следовало бы остановиться на нем с полным вниманием и величайшим интересом. Но критике не до того. Г-н Чехов был встречен знаками снисходительного одобрения и затем брошен. Причины тому, конечно, уважительные, — например, хороший насморк...

Мне остается самое трудное, — говорить о талантливости г-на Чехова. О художественной талантливости следует говорить или очень длинно, или, наоборот, очень коротко. *Доказать* талантливость можно только путем тоже талантливого описания художественной личности автора, иллюстрируя это описание пообширными выписками и цитатами. Ни место, ни силы не позволяют мне сделать этого, и потому я ограничусь простым *указанием* на существенную черту таланта г-на Чехова.

Манера писать, способ изображать человека, приемы, с помощью которых беллетристы проникают в человеческую душу и раскрывают ее, выработаны в русской литературе двумя великими художниками: Гоголем и гр. Толстым. Первый рисует своих героев внешними чертами, по внешним признакам: на-

ружности, манерам, способу выражаться и действиям. Второй, хотя и весьма сильный описатель, главное внимание обращает на то, что делается в душе человека. Манера Гоголя весьма естественно может быть объяснена тем, что Гоголь был по сущности своей драматический писатель. Вся его юность прошла в сочинении театральных пьес и в разыгрывании их на сцене. Он был страстный и талантливый актер. Актер и писатель для сцены ясно сквозят и во всех его несценических произведениях. Не боясь преувеличения, потому что оно объяснит то, что я хочу сказать, я назову «Мертвые души» комедией не для сцены. Описания действующих лиц так точны, как будто они сделаны для актеров и гримировки. Пояснения, сопровождающие действия героев, имеют в виду не обнаружение внутренних мотивов деятельности, а напоминают собою так называемые ремарки театральных пьес. Знаменитые лирические отступления являются монологами самого автора, время от времени выходящего на сцену. Психологический анализ действующих лиц заменен опять-таки совершенно сценическими их монологами, лучшим образчиком которых может служить размышление Чичикова над списком мертвых душ или мысли при выезде из города после неудачи его затеи. Эта внешняя манера пугает наших критиков-мистиков; один из них еще недавно назвал гоголевские произведения «мертвыми». Нечего и говорить, что этот испуг совсем напрасен. Гоголевские люди так же живы, как и герои Толстого. Правда, Гоголь требует, чтобы читатель по внешним типичным чертам сам догадался о внутренней сущности героя. Но еще большую, хотя и обратную работу задает своему читателю Толстой. Читая Толстого, мы должны по тому, что происходит в душе героя, восстановлять его внешний тип. Если к героям Гоголя, не зная мотивов их действий, мы относимся слишком строго и слишком определенно, то герои Толстого заставляют нас быть слишком снисходительными или даже колебаться в наших приговорах. Что такое Плюшкин, Коробочка, Чичиков, — мы видим сейчас же; но, например, княгиня Друбецкая, Берг, Вера Ростова, Свияжский и множество других второстепенных героев «Войны и мира» и «Анны Карениной» не могут быть оценены точно и ясно. Это препарированные души, и только. Тот же оттенок бесстрастно-объективного психологического анализа лежит, хотя и в меньшей степени, даже на главных героях Толстого. Если находить в Гоголе недостаток, состоящий в отрицании человека, то Толстой страдает недостатком бесстрастного отношения к человеку, и его можно бы упрекнуть в том, что за психическими процессами он иногда не видит человека.

Но оба упрека были бы одинаково несправедливы и бесполезно преувеличены. Не то важно, что Гоголь и Толстой чего-то нам недодали, а то, что они нам дали. А дали они могущественные орудия для изображения человека и жизни. Да, и в искусстве есть свои орудия и инструменты, есть свои рычаги, колеса и стекла. Идеализм, классицизм, реализм, сентиментализм, — все это орудия и способы художественного исследования человека и его жизни. Честь если не изобретения, то высокого усовершенствования беллетристического инструмента, называемого реализмом, принадлежит России: Гоголю, реалисту внешнему, и гр. Толстому, реалисту-психологу. Первые годы после Гоголя беллетристы рабски подражали великому изобретателю. Потом явились знаменитые писатели сороковых годов, которые, не разрывая с гоголевскими традициями, завоевали себе свободу и мало-помалу подготовили появление психолога Толстого. Когда явился Толстой, повторилось то, что было непосредственно после Гоголя, и теперешние молодые беллетристы находятся в плену у Толстого. Писатель, который теперь сделает попытку освободиться от этого нового плена, станет предвестником новой, быть может, очень отдаленной эпохи в русской литературе, и таким предвестником явился г-н Чехов.

Г-н Чехов не подражатель. Вчитываясь в его произведения и присматриваясь к его манере, убеждаешься, что для него толстовский плен кончился. Несмотря на то, что он обнаруживает большую силу в изображении чужой души, он не ограничивается исключительно психологическим анализом. Кроме души, он занят в внешними проявлениями жизни своих героев. Он охотно подмечает их наружность, он схватывает язык действующего лица, он решительней чистых психологов определяет действия и поступки героя. Это соединение психологической и внешней манеры и составляет, по-моему, оригинальность и прелесть молодого автора. Нечего и говорить, что это соединение не надуманное, а составляет органическое свойство его таланта. Развилось оно, конечно, на почве произведений Гоголя, Толстого и промежуточных талантов, но развилось в нечто живое и оригинальное, имеющее все задатки для дальнейшего развития и усовершенствования. Освободиться от подавляющего влияния писателя такой силы, как Толстой, — уже это одно служит достаточным свидетельством о незаурядном таланте, о выдающейся способности жить по-своему, идти по своей дороге. Может случиться, что на этой дороге писатель не найдет ничего крупного, но зато он не станет повторять уже сказанное.

Что ждет его на неизвестном пути, — нельзя сказать; это расскажет нам он сам, если ему будет сопутствовать удача, которая нужна пожалуй, не меньше таланта.

Если наши почтенные критики обратят свое благосклонное внимание, которым они не раз меня дарили, на эту беседу, они не преминут упрекнуть меня в противоречии самому себе. В январской беседе я приписывал отсутствие выдающихся беллетристов тому, что критика не понимает ни своего дела, ни жизни, и не руководит беллетристами. Теперь я указываю на г-на Чехова как на писателя, без чужой помощи разбирающегося в жизни и подмечающего ее типичные явления.

Но противоречия тут нет. Г-н Чехов — начинающий писатель, и что из него выйдет со временем, предсказывать нельзя. Начало, конечно, блестящее, но венчает писательское дело не конец, а середина деятельности. Затем, один всего лишь подающий надежды писатель едва ли вознаградит за целую четверть века, которая потеряна для искусства по вине — я настаиваю на том — критики. Четверть века пришлось ждать, пока появится человек, решившийся смотреть на вещи прямо и говорить то, что думает, о том, что видит. Да и этот уникум не свободен от влияния критики, и нехорошего влияния. Кто из наших современных критиков искренен, оригинален и имеет успех? Конечно, фразеры и пустомели. Производили и производят впечатление мистические истолкователи Достоевского, Толстого. Жизнь утомилась бездельем и застоем; если она не идет вперед, она подается назад. Действительность начинают отрицать во имя не ясно сознанного идеала, а чего-то таинственного, туманного, находящегося во власти неизвестных или прямо непостижимых сил. Мистик не действует, он только настраивается, неминуемо настраивается мрачно. Жизнь не дает мистику забыться; современная шумная, деятельная жизнь валит с ног и затаптывает того, кто не поспевает за нею. Мистик, конечно, надеется, но надеется на далекое будущее, а настоящее заставляет его страдать. Это течение мысли, это, вернее, настроение в настоящее время господствует, и г-н Чехов довольно явственно подчинился ему, потому что, повторяю, беллетрист, в особенности формирующийся, не может не подчиняться критике. Возьмите любой из его рассказов, — все они носят печать этой мистической мрачности. Все они *кончаются скучно*, кто бы ни были герои. Что *скучно* развинченным интеллигентам, что выходит печальная нелепица и из их любви, и из их ученой деятельности, из ненависти, из земской работы, — это еще понятно; но так же роковым образом несчастны и неудовлет-

ворены беспаспортные бродяги, конвоирующие бродягу мужики, полудикие чабаны, монахи, даже дети, даже — и это опасней всего — сам талантливый автор. В произведениях г-на Чехова звучит та же нездоровая нотка, что и у наших критиков-мистиков. Звучит она бессознательно, без определенных выводов, но это опасная нотка, которая может роковым образом повлиять на дальнейшее развитие таланта. То обстоятельство, что мистицизм г-на Чехова окрашен, как и следует тому быть у медика, в оттенок материалистического фатализма, только увеличивает опасность.

Будем, однако, надеяться, что г-н Чехов избегнет опасности. Будем надеяться, что наши почтенные критики, хоть и поздно, возьмутся за ум и проявят, наконец, свои блестящие таланты. Г-н Чехов — крупное явление в русской беллетристике и вполне достоин внимания наших аристархов.





М. А. ПРОТОПОПОВ

Жертва безвременья

(Повести г-на Антона Чехова)

Ты должен знать,
Что время делает людей.

Шекспир[1]

...тощий плод, до времени созрелый,
Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,
Висит между цветов, пришлец осиротелый,
И час их красоты — его паденья час.

Лермонтов[2]

I

«Будь только человек добр, его никто отразить не в состоянии». Это один из многочисленных и большею частью удачных афоризмов, которые любил вставлять Тургенев в свои произведения. На первый взгляд, этот афоризм — не более, как парадокс, придуманный какою-нибудь мягкою душой для своего собственного успокоения. Доброта как орудие и даже *неотразимое* орудие борьбы, — какая сентиментальность! Борьба посредством собственных боков — какая наивность! Уступчивость и кротость как средства благого воздействия на людей — какая аркадская идиллия! В этой жизни, где «человек человеку — волк», где идея солидарности и братства между людьми представляется какою-то бессильной утопией, где, по слову поэта, кипит «вечная, бесчеловечная вражда-война» [3], — провозглашать среди таких условий доброту души как верховный принцип, значит просто идти против природы людей, забы-

вать о том естественном чувстве самосохранения, которое свойственно всем людям и даже всем живым существам без исключения.

Однако вот другой крупный авторитет наш — Хвощинская-Заиончковская[4], в одном из последних романов которой мы встречаем такой афоризм: «Для того, чтобы быть правым, нужно прощать бесконечно». Читатель видит, что это не более, как перифраз мысли Тургенева, с оттенком, пожалуй, некоторой экзальтации, столь вообще свойственной женской натуре. Совпадение этих афоризмов не случайно, и они были высказаны их авторами не легкомысленно, не для фраз, не для красоты слога, а как бы в виде краткого резюме всего того житейского опыта и того глубокого проникновения в душевные тайники людей, которыми так богаты были и Тургенев, и Хвощинская. Как же быть нам, читателям, доверяющим руководству этих светил нашей литературы? Сомневаться в искренности и продуманности их показаний мы не можем и не смеем. С другой стороны, мы не можем не повиноваться голосу своего разума и своего внутреннего чувства, которые решительно отказываются усвоить это успокоительное учение, в его полном объеме, по крайней мере. Мы не можем уподобиться тому читателю, про которого рассказывала горбуновская[5] старуха: «Намедни Володя читал умную книжку, да после стал у ворот, да всякому, кто ни пройдет, мужик ли, барин ли, всем в ноги кланялся, плачет да кланяется: «Простите, говорит, меня окаянного. Книжка уж такая. Все, говорит, мое сердце растопилось». Ведь даже эта старуха, объясняя поведение этого Володи, говорит, что он «разумом помутился, в яме он долго сидел — от этого, говорят, *разумом помутился*», а между тем, образ действий «Володи» — только крайний логический вывод того *бесконечного прощения*, которое рекомендовала Хвощинская, и последнее выражение той всеобъемлющей *доброты*, о которой говорил Тургенев.

Попробуем обратиться за разъяснением дела к Льву Толстому, но не к Толстому-философу, который своим учением о непротивлении злу говорит почти то же самое, что мы только что слышали и отвергли, а к Толстому-художнику и психологу. В последней части романа «Война и мир» Толстой показывает нам сущность того нравственного перерождения, которое пришлось испытать Пьеру Безухову после его плена у французов и знакомства с Каратаевым: «Прежде он казался хотя и добрым человеком, но несчастным, и потому люди невольно отдалялись от него. Теперь улыбка радости жизни постоянно играла

около его рта, и в глазах его светилось участие к людям, — вопрос: довольны ли они так же, как и он? И людям было приятно в его присутствии. Прежде он много говорил, горячился, когда говорил, и мало слушал; теперь он редко увлекался разговором и умел слушать так, что люди охотно высказывали ему свои самые задушевные тайны. Княжна, никогда не любившая Пьера и питавшая к нему особенно враждебное чувство, скоро почувствовала, что она его любит. Пьер ничем не заискивал расположения княжны, он только с любопытством рассматривал ее. Прежде княжна чувствовала, что в его взгляде на нее были равнодушие и насмешка, и она, как и перед другими людьми, сжималась перед ним и выставляла только свою боевую сторону жизни; теперь, напротив, она чувствовала, что он как будто докапывался до самых задушевных сторон ее жизни; и она сначала с недоверием, а потом с благодарностью выказывала ему затаенные добрые стороны своего характера. Самый хитрый человек не мог бы искуснее вкрасться в доверие княжны, вызывая ее воспоминания лучшего времени молодости и выказывая к ним сочувствие. А, между тем, вся хитрость Пьера состояла только в том, что он искал своего удовольствия, вызывая в озлобленной, сухой и по-своему гордой княжне человеческие чувства. Слуги находили, что Пьер теперь много попростел. Страстную любовь пленного итальянца Пьер теперь заслужил только тем, что он вызывал в нем лучшие стороны его души и любовался ими».

Дело начинает понемногу разъясняться. Афоризм Тургенева: «Будь только человек добр, его никто отразить не в состоянии», начинает раскрываться перед нами во всем своем глубоком смысле и значении. Пьер *много попростел*: это значит не то только, что он стал доступнее, естественнее в своих сношениях с людьми, а значит именно то, что он стал *добрее*, то есть участливее, внимательнее и снисходительнее к другим. В этом заключался весь секрет нравственного обаяния Пьера, вся его «хитрость», как выразился Толстой, секрет простой, как колумбово яйцо, и, все-таки, требующий для своей разгадки остроумия Колумба. Добрых людей немало на свете, и понятие доброты — очень широкое понятие. Добр тот, кто бескорыстно радуется чужой удаче и опечаливается чужим несчастьем; добр тот, в ком живо и деятельно чувство сострадания ко всякому живому существу; добр тот, кто терпеливо несет свой крест, без ропота на свою судьбу; добр тот, кто умеет прощать обиды, для кого чувство мести не составляет источника удовлетворения; добр и тот, кто с радостною готовностью уступает

свое место каждому, кого он признает более достойным себя; добр, наконец, всякий, кому легче дышится в атмосфере любви, единения, согласия, мира и благоволения, нежели в атмосфере ненависти, борьбы и ожесточения.

Злобою сердце питаться устало,
Много в ней правды, да радости мало![6]

Вот как выражается даже в закаленных бойцах эта жажда успокоения и примирения, не обломовского успокоения на мягком диване, в комфортабельном кабинете, с крепко запертою для всех дверью, и не примирения во что бы то ни стало, с выдачею головою всего, за что боролся, чем жил и дышал, а успокоения в убеждении или в вере в человеческое достоинство и примирения с людьми, а не с заблуждениями людей. Этой именно высоты нравственного развития достиг герой Толстого, и эта высота — последняя грань той разумной и сознательной доброты, которая действительно влияет неотразимым образом и покоряет сердца. *Вызвать человеческие чувства,* как говорит Толстой, это значит вызвать *лучшие* чувства, придавленные гнетом жизни или заваленные ее сором, и у кого же нет таких чувств? И кому же не отрадно хоть ненадолго почувствовать себя лучше, чище, человечнее, нежели обыкновенно? Все мы, подобно княжне Толстого, принуждены «выставлять только свою боевую сторону», вынуждены бороться за свое нравственное и за свое физическое существование, за свои идеалы, как и за свой хлеб, и ничего отрадного тут нет. Венец борьбы — победа; но разве в победе удовлетворение? Ведь, кроме вас, победителей и триумфаторов, есть еще побежденные, ваше торжество есть унижение подобных вам, ваши победные клики аккомпанируются стонами умирающих и плачем осиротевших. Метафора, взятая нами (битва, стоны, слезы), слишком широка и красива для нашей серенькой действительности, но смысл ее применим к самым будничным явлениям. Вы потешили свое самолюбие, но почти неизбежно на счет чужого самолюбия; вы показали свою власть, но тем сильнее почувствовал кто-то горечь своего подневольного положения; вы стали богаче — кто-нибудь стал от того беднее; вы заняли положение, место, должность — длинный ряд ваших конкурентов чувствует себя нехорошо и т. д. Безгрешна только борьба с внешнею природой, но борьба человека с человеком, общества с обществом, даже в самых мелких своих проявлениях, неизбежно сопровождается рядом ущербов и обид для одной из заинтересованных сторон. Нельзя требовать от людей самоотвер-

жения, нельзя ожидать от них добровольного подчинения или хотя бы только «непротивления» врагу, но можно допустить, что, по крайней мере, лучшие между нами одновременно с горделивым сознанием победы испытывают не мстительное злорадство, а какую-то нравственную неловкость, в которую входят как слагающие элементы и участие к побежденному, и стыд за причиненные страдания, и раскаяние в злоупотреблении своею силой. Только дикарь издевается над побежденным, бьет лежачего, в своем превосходстве видит свое право, в факте своей победы усматривает нравственную санкцию. Цивилизованный человек оправдывает себя необходимостью, а кто оправдывается, тот, по французской пословице, обвиняет себя, и это самообвинение тем сильнее, чем выше нравственный уровень человека. Как бы ни сильно говорило за вас обстоятельство, как бы ни справедливо казалось вам право самообороны, сколько бы вы ни слагали ответственность на общие условия жизни, лежащие вне вашей власти, все-таки голос совести не перестанет твердить вам, что вы были орудием казни, источником страдания, что над вашею головой тяготеют людские проклятия. «Горе побежденным!» — этот клич безумствующего насилия, упоенного успехом варвара, нравственное сознание которого подавлено звериными инстинктами. Для *человека* в победе *радости мало*, даже в такой победе, в которой *много правды*, потому именно мало радости, что *питаться злобою* не свойственно человеческому сердцу. Горе побежденным — это несомненно, но горе и победителям.

От этих общих соображений обратимся опять к конкретным примерам и к живым людям. В чем заключался и чем был обусловлен нравственный процесс Пьера? Прежде Пьер относился к людям (не к одной княжне, конечно) «с равнодушием и насмешкой», и, разумеется, ему платили соответственною монетой. Насмешка на почве равнодушия, которая ровно ничем не лучше или даже хуже презрения, — это такое наступательное оружие, против которого неизбежно будут выдвинуты «боевые стороны». Пьер мог одерживать в этих столкновениях постоянные победы, мог сколько угодно тешить свое самолюбие, подавлять людей своим мнимым или действительным превосходством, но в результате этих побед не могло быть ничего, кроме ожесточения. Покорить человека — не значит придавить человека. Уменье импонировать — очень дешевое уменье, прекрасно усваиваемое бесчисленным множеством пустых и тупых людей, усматривающих в нем выражение своего достоинства. Но не такими средствами приобретаются *действи-*

тельные победы над людьми, покоряются их сердца, завоевывается их доверие и их любовь. Мы называем разумным педагогом того, кому повинуются «не за страх, а за совесть», чей авторитет основывается на разуме, а не на принуждении. Мы называем дрессировщиком того, кто основывает свое влияние не на внутренних ресурсах своей личности, а на внешних средствах, доставляемых ему его положением. Разве этот справедливый взгляд не может быть перенесен из школы в жизнь? Разве этот критерий не применим по отношению к взрослым людям, подавляющее большинство которых не меньше детей нуждается в разумном руководительстве? И разве какое бы то ни было руководительство возможно без доверия, вызываемого вниманием и участием?

Если человек способен к совершенствованию, и если его нравственное развитие идет правильно, он рано или поздно достигнет той ступени, которой достиг Пьер, разгадает его секрет уметь *быть простым.* Пьер пришел к этому путем тех новых ощущений и мыслей, которые были вызваны в нем лишениями и даже мучениями плена у неприятеля, заодно с разными серыми Каратаевыми, которых Пьер не только не наблюдал, но и не замечал в счастливую пору своей жизни. Богатство Пьера и все вообще его общественное положение, доставшееся ему со всею слепотой случайности, создали для него некоторый пьедестал, достаточно высокий, чтобы смотреть на толпу сверху вниз. Внешние исключительные обстоятельства наглядно показали ему всю непрочность этого пьедестала и, вместе с тем, всю неправоту его высокомерного отношения к людям, но к такому же результату ведут и менее необыкновенные пути, если только, повторяем, человек способен и хочет идти вперед. Жизнь всем дает этого рода уроки, и не ее вина, если не все ими как следует пользуются. Некрасова привело к этому состоянию духа созерцание родной природы:

Лес начнется — сосна да осина:
Не весела ты, родная картина!
Что же молчит мой озлобленный ум?..
Сладок мне леса знакомого шум,
Любо мне видеть знакомую ниву, —
Дам же я волю благому порыву
И на родимую землю мою
Все накипевшие слезы пролью!
Злобою сердце питаться устало, —
Много в ней правды, да радости мало;
Спящих в могилах виновных теней
Не разбужу я враждою моей.

Родина-мать! я душою смирился,
Любящим сыном к тебе воротился,
Пред тобою мне плакать не стыдно,
Ласку твою мне принять не обидно, —
Дай мне отраду объятий родных,
Дай мне забвенье страданий моих![7]

Буквально тот же самый мотив мы находим у Лермонтова. «Когда, — говорит поэт, — волнуется желтеющая нива, серебристый ландыш приветливо кивает головой, студеный ключ играет по оврагу,

Тогда смиряется души моей тревога,
Тогда расходятся морщины на челе,
И счастье я могу постигнуть на земле,
И в небесах я вижу Бога»[8].

Разумеется, созерцание природы может вызвать только мимолетное настроение духа, достаточно сильное, чтобы вдохновить поэта на лирическое стихотворение, но слишком слабое, чтобы произвести коренной внутренний переворот в человеке, чтобы навсегда смирить тревогу его души и разгладить морщины на его челе. Крупные результаты добываются только большими усилиями, и человеку, вышедшему из стихии бессознательной непосредственности, только ценою страданий становится доступным, наконец, *постигнуть счастье на земле и в небесах увидеть Бога*. Если его голова не закружится на этой высоте, если он вполне освоится в этой области, где знание и вера сливаются в высшем синтезе, если он умеет сочетать мудрость змия с кротостью голубя, то тургеневский образ доброго человека, которого никто отразить не в состоянии, является перед нами в живом осуществлении. Такому человеку и афоризм о бесконечном прощении покажется, вероятно, не громкою фразой, а простым и удобоисполнимым житейским правилом. Но попасть в этот рай можно только тому, кто прошел через чистилище.

В той действительности, которою живем мы, дела делаются иначе, в огромном большинстве случаев. Жизнь не просветляет, а деморализует человека, и нужен огромный запас душевной силы, чтобы не измельчать в житейской суете, не ожесточиться в житейской борьбе. Несмотря на свой крайний индивидуализм, Толстой относит перерождение своего героя не к тому времени, когда Пьер сделался масоном и завел тетрадку, в которую вносил все свои прегрешения, чтобы воздерживаться от них впредь, — Пьер изменился к лучшему тогда, когда резко изменились условия его жизни: богач стал бедня-

ком, пожирающим лошадиное мясо, бесконтрольный повелитель десятков тысяч крепостных душ превратился в безответного раба, которым как хотели помыкали французские солдаты. Этот урок жизни оказался в меру сил Пьера, — не погубил, а обновил его. Гораздо чаще люди не выдерживают испытаний, представляющихся для них даже не в форме таких катастроф, какая постигла Пьера, а в форме разного рода булавочных уколов, от которых не спасешься теперь даже в пустыне. Чем мельче в нравственном отношении человек, тем быстрее хроническое раздражение от этих уколов переходит у него в озлобление и, наконец, в ожесточение, выражающееся не в каких-нибудь проклятиях роду человеческому à la король Лир и не в пессимизме à la Шопенгауэр, а в постоянной готовности напакостить своему ближнему даже не ради личных интересов, а, так сказать, из любви к искусству. «Мне скверно или было скверно, пусть будет скверно и тебе» — вот обычная логика огромного большинства людей. В житейском обиходе это называется «срывать зло». Мужик сжигает стога своего соседа, *потому что* сам разорен кабатчиком; столоначальник распекает канцелярского чиновника, *потому что* сам только что был распечен начальником отделения; сапожный подмастерье дует колодкой ученика по голове, *потому что* «нас еще не так били». Не в том масштабе и не в тех формах, но с сохранением той же самой сущности мы можем наблюдать однородные явления и в более высоких сферах жизни. Вот государственный человек, который противится всяким мероприятиям par dépit[9], потому только, что чувствует упадок своего влияния; вот ученый, предающий анафеме «университетскую науку» потому только, что не нашел себе кафедры; вот художник, проклинающий «академическую рутину» потому, что не попал в академики; вот публицист, перебегающий в другой лагерь единственно потому, что в прежнем лагере его «не оценили»; вот беллетрист, пишущий дегтем вместо чернил потому, что самолюбие его оскорблено такими-то людьми или такими-то литературными кружками. Атмосфера личного озлобления сгущается все больше и больше и в иные исторические эпохи становится просто удушающей. «Мелочи жизни»[10] выступают на первый план в качестве подлинного содержания жизни и в тине этих личных мелочей извращаются характеры, умы, таланты...

Нетрудно резюмировать все эти замечания. Развитие личности находится в теснейшей зависимости от состояния общества и служит его показателем. По природе вещей и по здравому смыслу, даже обыкновенный человек должен бы становиться тем лучше, т. е. умнее, добрее, человечнее, чем дольше он живет на све-

те, чем более он приобретает знаний, чем шире раздвигается его опыт, чем продолжительнее его общение с людьми. Факты говорят иное: чем больше человек живет, тем хуже, т. е. суше, эгоистичнее, безучастнее становится он, и этот процесс душевного одеревенения идет тем быстрее, чем неправильнее общие основы жизни, так что в иных случаях и в иных обществах жизнь целыми массами подготовляет тридцатилетних мудрецов, которые в пределе земном совершили все земное.

Из всех молодых мудрецов современной литературы нашей г-н Чехов самый мудрейший... Это основная, определяющая черта литературной физиономии г-на Чехова, и после того, что мы говорили выше, читатель не затруднится понять настоящее значение и настоящий характер таланта г-на Чехова.

II

Прошу читателя припомнить одно старое стихотворение, которому уже пятьдесят четыре года от роду, но которое, тем не менее, преисполнено самой жгучей современности. Я говорю о знаменитой «Думе» Лермонтова, основная тема и даже второстепенные мотивы которой повторяются теперь почти с буквальной точностью и в печатных, и в устных беседах. «Печально я гляжу на наше поколенье» — вариации на эту тему мы слышим со всех сторон в применении к современному молодому поколению нашему. Почему *печально*? Потому, что, по всем видимостям, «в бездействии состарится оно»; потому, что оно «к добру и злу постыдно равнодушно»; потому, что оно «в начале поприща вянет без борьбы»; потому, что оно «ненавидит и любит случайно, ничем не жертвуя ни злобе, ни любви»; потому, что, несмотря на огонь в крови, в душе его царствует какой-то холод тайный; потому, наконец, что, наперекор бесчисленным и иногда грубым похвальбам, оно не дало до сих пор «ни мысли плодовитой, ни гением начатого труда». Если, к счастью, Лермонтов ошибся в своих грозных предсказаниях относительно *своего* поколения, оставившего после себя наследие, которое, конечно, не может вызвать улыбки горькой обманутого сына над промотавшимся отцом, то есть ли для нас хоть какая-нибудь надежда на такую же удачу?

Послушаем других, более к нам близких свидетельств. Бесполезно было бы обращаться к самосознанию нашей литературной молодежи, потому что, выражая недовольство чуть ли не всем

миром, она, в то же время, очень довольна собою; но вот что говорит один из современных поэтов наших, старый годами, но молодой духом:

Сняла с меня судьба в жестокий этот век
Такой великий страх и жгучую тревогу,
Что я сравнительно — счастливый человек:
Нет сына у меня; он умер, слава Богу!
Он был бы юношей теперь. В том и беда.
О, как невесело быть юным в наше время!
Не столько старости недужные года,
Как молодость теперь есть тягостное бремя.
А впрочем, удручен безвыходной тоской,
Которая у нас на утре жизни гложет,
В самоубийстве бы обрел уже, быть может,
Он преждевременный покой.

. . . .

Иль, может быть, в среде распутства и наживы,
Соблазном окружен и юной волей слаб,
Он духа времени покорный был бы раб...
Такие здравствуют и живы.
И сколько юношей на жизненном пути
Как бы блуждающих средь мрака и в пустыне!
Где цель высокая, к которой им идти?
В чем жизни нашей смысл? В чем идеалы ныне?
С кого пример брать? Где подвиг дел благих?
Где торжество ума и доблестного слова?..
Как страшно было бы за сына мне родного,
Когда так жутко за других![11]

Такова современная поэтическая «Дума» наша, которая так и просится в параллель с лермонтовским стихотворением. Между этими стихотворениями лежит целых полвека, но трудно решить, в котором из них больше печали и горечи. Можно заметить одно: энергические упреки Лермонтова своему поколению проникнуты каким-то негодованием, которое понятно и естественно тогда только, когда обращается против действительного виновника, между тем как современный поэт, будучи почти сверстником Лермонтова и говоря о поколении детей и внуков, не обвиняет никого, не негодует, не укоряет, а только грустит, как перед неотвратимым стихийным бедствием. Это различное отношение к делу происходит не только от различия поэтических темпераментов, но и от различия эпох и исторических условий. Лермонтов полагал, и имел известные резоны на это, что изобличаемое им поколение добровольно избрало свой путь познанья и сомненья, тогда как в наше время

этого сказать нельзя и на вопросы: «в чем жизни нашей смысл? В чем идеалы ныне?» — ответа ниоткуда не слышится.

Казалось бы, что может быть безобиднее этих вопросов? Однако г-н Чехов имеет смелость отрицать даже самое право наше ставить подобные вопросы. «Разговоры об измельчании, отсутствии идеалов и проч. на тех, у кого есть братья, дети или ученики, действуют всегда угнетающим образом: эти люди падают духом. Кто недоволен молодыми людьми, тот может беседовать с ними самими, а разговоры эти пора бы уж прекратить» [12]. Так заставляет г-н Чехов выражаться одного из наиболее замечательных и симпатичных своих героев — знаменитого ученого, оригинального мыслителя и очень доброй души человека. Слишком ясно, однако же, что не старый профессор (герой «Скучной истории»), а сам молодой автор наш находит, что «пора бы уж прекратить разговоры об измельчании, отсутствии идеалов и пр.». Старый профессор слишком стар, чтобы трактовать вопросы молодого поколения с ясно выраженным чувством личного раздражения. Далее, старый профессор умен и опытен, чтобы советовать прекращение таких разговоров, материал для которых постоянно доставляется самою жизнью. Наконец, старый профессор слишком искушен в логике, чтобы в *прекращении разговоров* усматривать средство к *поднятию духа* той или другой общественной группы. Нет, очевидно, это все говорит нам не опытный и проницательный мыслитель, старый друг и слуга науки, а довольно легкомысленный, хотя и талантливый представитель того самого поколения, об измельчании которого идут неприятные разговоры. Прямой человек мог бы без больших околичностей сказать тут, что на воре шапка горит.

Трудно даже понять, чего собственно хотел бы г-н Чехов, требуя от нас, чтобы мы или прекратили разговоры об измельчании, или обращались с ними не друг к другу и отнюдь не во всеуслышание, а только на ушко к самой молодежи. Эти разговоры, — заявляет г-н Чехов, — «действуют угнетающим образом *на тех*, у кого есть дети, братья или ученики». Но у нас, разговаривающих, именно и имеются дети, братья, ученики, и потому мы именно и разговариваем, что вопрос об измельчании молодежи для нас не академический, а насущный, кровный вопрос. Измельчало не какое-то отвлеченное молодое поколение, о котором и так, и эдак рассуждают в абстракте разные журналы и газеты, — мелочны, сухи, ничтожны кажутся нам вот эти самые живые Вани и Иваны, наши дети и братья, которых мы любим и которых поэтому нам больно презирать.

Именно этот факт измельчания, со всеми вытекающими из него последствиями, и угнетает нас, а совсем не разговоры об этом факте, как полагает г-н Чехов. Подобно тому, как некоторые публицисты утверждают теперь, что если бы не было разговоров о голоде, то не было бы и самого голода, г-н Чехов склоняется к той мысли, что для борьбы с измельчанием достаточно не замечать измельчания. Но мудрено не замечать того, что заставляет страдать. Разве мы слепы? Это недоверие к силе и значению идей, эта биржевая положительность, считающая журавлем в небе все, чего нельзя спрятать в бумажник и положить в карман, это искреннее недоумение перед всяким бескорыстным и, тем более, самоотверженным поступком, это наполовину ироническое, наполовину скептическое отношение к лучшим душевным движениям и свойствам, это высокомерное и самоуверенное невежество, эта, наконец, злостная, умышленная похвальба тем, чего следовало бы стыдиться, как, например, своими успехами «в среде распутства и наживы», — всего этого мы не можем не видеть в значительной части современной молодежи, а видя, не можем не судить, не печалиться и вообще не «разговаривать» об этом.

«Я сравнительно счастливый человек: нет сына у меня, он умер, слава Богу!» — с иронией отчаяния говорит осиротевший отец, а г-н Чехов раздражительно замечает, что такие жалобы «пора бы уж прекратить», потому что они угнетают других отцов. Есть извращенная логика, которая показывает, что у человека, пользующегося ею, умственные способности не в благополучном состоянии; но есть другая, еще худшая логика, которая свидетельствует, что у человека сердце не на месте. Что же касается совета г-на Чехова обращаться с такими жалобами и «разговорами» непосредственно и исключительно к самой молодежи, то позвольте нам сказать, что в этом совете смысла нет. Во-первых, «время делает людей», как говорит Шекспир, и если это справедливо по отношению к взрослым, уже сформировавшимся людям, то по отношению к людям еще формирующимся это вдвое справедливее. Если молодежи *не с кого примера брать,* если она не видит *подвига дел благих,* если *торжество ума и доблестного слова* остается все еще только платоническим пожеланием нашим, то ответственность за все это лежит, конечно, не на молодежи, которая является тут не более, как массовою *жертвой безвременья*. Во-вторых, уверен ли г-н Чехов, что наше сердечное и доброжелательное обращение было бы встречено также сердечно и доброжелательно? Мы в этом совсем не уверены. Прошу читателя вникнуть, напри-

мер, в такую характеристику, сделанную одним из представителей нашего молодого поколения так называемым людям шестидесятых годов:

«Вот пожилой, но еще не поседевший человек в крылатке и в порыжелой шляпе, с желтым полинявшим лицом. Каким Ольга Михайловна знала его еще в детстве, таков он и теперь, даже плешь не стала больше. Говорит он всегда длинно, монотонно и с претензией на литературность. Почему-то он называет себя человеком шестидесятых годов (таких полинявших субъектов, монополизирующих шестидесятые года, в каждом городе и уезде имеется по одному). За обедом, за чаем, на гуляньи в экипаже, в лодке, всегда неизменно говорит об идеалах, об эмансипации женщин, о прогрессе, о темных силах, о науке, о литературе, декламирует с чувством стихи, в которых встречаются часто слова «заря», «закат», «факел», «рокот», судит о газетах и журналах, издателях и редакторах, одних хваля, других обвиняя в изменничестве, третьих величая подлыми. На правах человека шестидесятых годов, он грустит о светлом прошлом и отрицает настоящее. В Петре Дмитриче видит он опасного ретрограда, перед Ольгою же Михайловной благоговеет за то, что она либеральна и была на курсах. Язык его вычурен и изыскан. Так, будущее называет грядущим, молодых людей — молодою силой или подрастающим поколением, мужиков — народною нивой и т. п. Не говорит он, в сущности, ничего дурного и, вероятно, всегда искренен, но почему-то всякий раз, едва он откроет рот и своим замогильным тенорком заведет речь об эмансипации или идеалах, как от всей его фигуры начинает веять старым, заброшенным погребом» [13].

Сколько ненужной ядовитости и беспричинной злости в этой характеристике! Не только недобрым, но и нечистым чувством она внушена, чувством мелкой ненависти, личный характер которой не подлежит сомнению. Это не характеристика — это ряд ничтожных придирок и дешевеньких насмешек над внешностью! Порыжелая шляпа... полинявшее лицо... претензия на литературность... декламирование с чувством стихов... грусть о прошлом... вычурный и изысканный язык... замогильный тенорок... Какие, подумаешь, огромные недостатки и тяжкие преступления! Если против человека можно поставить только *такие* обвинения, если при самом пламенном желании очернить или унизить его приходится ограничиваться гостинодворским зубоскальством над костюмом, голосом и манерами, — это значит, что обвинитель или не понимает обвиняемо-

го, или ему во всех отношениях далеко до него, что, впрочем, почти одно и то же.

Читатель догадался, конечно, что язвительная характеристика людей шестидесятых годов принадлежит г-ну Чехову, который просит «прекратить разговоры» о людях восьмидесятых годов. Этот полемический маневр г-на Чехова вполне раскрывает его позицию. Он певец современности, ей отдает он свои симпатии и не грусть, не заботу, а только раздражение чувствует он, не зная, что ответить на вопросы поэта «в чем жизни нашей смысл? Где идеалы ныне?» Смысл жизни в ее процессе, а идеалы — это те славные за горами бубны, о которых не стоит и разговаривать. Г-н Чехов не высказывает этой формулы в таком обнаженном ее виде, но он ходит вокруг да около нее и осторожно инсинуирует ее читателю. Дальше будут представлены этому достаточные доказательства, а пока в тех же видах остановимся хотя бы на этом эпизоде с людьми шестидесятых годов. Г-н Чехов сознает, что осмеянный им субъект «не говорит, в сущности, ничего дурного и, вероятно (наверное, г-н Чехов!), всегда искренен». Тем не менее, как только он заговорит об идеалах, от него «начнет веять старым, заброшенным погребом». Как помирить это? Правда, бывают такие злополучные люди, в устах которых даже неглупые речи кажутся глупостями, но, ведь г-н Чехов говорит не о патологических исключениях, а о типе: по его статистическим исследованиям, в каждом городе и в каждом уезде имеется по одному такому субъекту, а в сложности это выйдет целая небольшая армия. Все эти люди говорят об идеалах, и все они при этом напоминают старый, заброшенный погреб: не ясно ли, что такое плачевное впечатление зависит не от личных, умственных или нравственных свойств разговаривающих, а от свойств самой темы? Какой бы Златоуст не заговорил об идеалах, г-н Чехов все равно скажет, что такие разговоры пора оставить, и что от них веет заброшенным погребом. Почему это? Потому, конечно, что в доме повешенного не говорят о веревке. Этого логического конца своей мысли г-н Чехов благоразумно не досказывает, и мы делаем это за него.

Осудивши разговоры об идеалах, г-н Чехов, *сам того не замечая,* тем не менее, тоскует об идеале, говорит об идеале, и говорит очень хорошо, с умом, с искренним чувством. Вот его слова, вложенные опять-таки в уста того же старого профессора: «Я думаю, долго думаю и ничего не могу еще придумать. И сколько бы я ни думал, и куда бы ни разбрасывались мои мысли, для меня ясно, что в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного. В моем пристрастии к науке, в моем желании

жить, в стремлении познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы все в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинах, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общею идеей или Богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего...» Через страницу профессор прибавляет: «Отсутствие того, что мои товарищи-философы называют общею идеей, я заметил в себе только незадолго перед смертью...»

Смею уверить г-на Чехова, что его «общая идея», или «Бог живого человека», есть не что иное как тот самый *идеал*, разговоры о котором так строго запрещаются нам автором. Le nom ne fait pas la chose[14], и если г-ну Чехову не нравится *слово* «идеал» и он предпочитает термин «общая идея», — мы против этого безвредного каприза не будем возражать. Но предчувствует ли г-н Чехов, что он характеризовал в приведенных нами строках не какого-то поздно спохватившегося профессора, а самого себя, свое творчество, свой талант и даже гораздо более: характеризовал то поколение и полосу жизни, типичным представителем которых он явился в нашей литературе? Именно так: при богатстве *картин воображения*, при наличности не избитых *мыслей*, довольно тонких *понятий*, искренних и хороших *чувств*, при настойчивом *стремлении познать самого себя* — полное отсутствие верховной цели, регулирующей все духовные процессы наши, придающей им смысл, оправдывающей их возникновение и бытие. «Огонь кипит в крови» потому, что вы молоды, даровиты, жизнеспособны, но «в груди царствует какой-то холод тайный», потому, что этот огонь горит, никого не согревая, ничего не освещая, горит зачем-то, так что остается только вопрошать пространство:

Кто меня враждебной властью
Из ничтожества воззвал,
Душу мне наполнил страстью,
Ум сомненьем взволновал?[15]

Вы глубоко правы: *коли нет этого, то, значит, нет и ничего*. Да, не в уме, не в таланте, не в знании, не в воле заключается достоинство человека и прелесть жизни, а в том верховном божестве, которому эти дары приносятся в жертву. Сами по себе и сами для себя, an und für sich, эти дары, как и вся наша личность, и все наше существование, не имеют смысла и могут приобрести его не прежде, чем мы найдем «общую

идею», почувствуем «Бога живого человека», уверуем в идеал. Видите, г-н Чехов, какой длинный и горячий разговор пошел у нас с вами об идеалах, и как мы уже близки к взаимному соглашению: зачем же рекомендовать прекращение таких разговоров?

Еще и еще поговорим на ту же старую и вечно новую тему. Тема эта в самом деле стара, потому что, даже по обычному счету, ей около двух тысяч лет, и тема эта еще тысячи лет останется новою, потому что известна огромному большинству людей только с формальной стороны и во внешнем смысле. Сколько людей, говоря старыми словами, не понимают, что нет пользы человеку, хотя бы он приобрел весь мир, а душу свою *отщетит* от нравственного идеала![16] Сколько людей ежедневно, по старому ритуалу, взывают: «Господи, Господи», а *сердце их далече отстоит* от Него![17] Всуе чтут Его! Нет основания приходить в уныние, впадать в апатию от этого: нравственный идеал есть последняя вершина человеческого сознания, достигнуть которой сразу никому не дано, и не только достигнуть делом, но и постигнуть мыслью. Нужна огромная и тяжелая историческая подготовка, чтобы общество и люди усвоили истинные начала общественности, лежащие именно в основах элементарной нравственности. Если мы представим себе общество людей, для которых десять заповедей Ветхого и две заповеди Нового Завета являются не внешними, а внутренними императивами, — людей, для которых убивать, красть, лжесвидетельствовать, завидовать и пр. также не свойственно, как глотать камни, а любить ближнего, как себя, так же естественно и необходимо, как дышать, то мы имели перед собою общество, для которого был бы бесполезен сложный государственный механизм. Но, ведь это чистейшая утопия, мыслимая, вообразимая, но, во всяком случае, слишком отвлеченная, чтобы сделаться для людей идеалом, т. е. не только благопожеланием, но и практическою целью. Пусть люди постепенно воспитываются соответствующими общественными формами и учреждениями, пусть шаг за шагом приучаются к идее общественности, с привходящими в нее идеями права и долга, пусть практикуют и развивают сложенное в них стремление к идеальному в достижении хоть сколько-нибудь общих, не личных, не эгоистических целей. Здесь именно и заключается значение общественных идеалов, поставляемых не навсегда, как индивидуально-нравственный идеал, а в зависимости от духа времени и от потребностей данного общества. Всякий идеал есть цель, но не всякая цель есть идеал, и вот почему нет людей,

живущих без цели, и сколько угодно людей, живущих без идеала, т. е. без общественной цели. Если чиновник поступает на службу, имея в перспективе чин тайного советника и хорошую пенсию или аренду, — он, бесспорно, имеет цель; если тот же чиновник питает тайную надежду, добившись власти, провести такие и такие-то мероприятия, полезные, по его мнению, родной земле, — он имеет не только цель, но идеал. Если мы с г-ном Чеховым пишем только затем, чтобы сорвать со своих редакций возможно больший гонорар, — никто, конечно, не скажет, что мы пишем без цели; если же мы пишем, главным образом, затем, чтобы, по мере своих сил, защитить добро, послужить истине, повредить злу, как мы их понимаем, — мы являемся с ним служителями идеала. Если, отправляясь в деревню на хозяйство, вы мечтаете на обухе рожь молотить, посредством штрафов, кабаков и ростовщичества превращать копейку в рубль, вы человек с планом, с целью; если же вы надеетесь ввести новые приемы земледельческой культуры, подействовать на мужика своим примером, своею разумною деятельностью и проч., — вы собираетесь работать на пользу идеала. В первом случае все эти люди поступают дурно, во втором — хорошо, хотя их деятельность не имеет *непосредственного* отношения к абсолютному идеалу, о котором вздыхает профессор г-на Чехова, как это часто бывает с людьми в виду приближающейся смерти. Напрасная грусть, греховное уныние! Служить науке — значит служить человечеству, а это все, что мы можем требовать от людей. Qui trop embrasse, mal étreint[18]. Мы можем выразить свою личность только во временном, конечном, преходящем, и грустить тут не о чем, потому что в наших частных задачах, в наших относительных целях, «как солнце в малой капле вод», отражается сияние вечного идеала.

«Все это только фразы», скажет г-н Чехов. Он это непременно скажет, или, по крайней мере, должен сказать, если только захочет быть логичным и искренним. Ведь его шестидесятник, рассуждая об идеалах, мог говорить только в том же духе, в каком говорили и мы, а от его речей веяло на г-на Чехова старым, заброшенным погребом. Не от замогильного же тенорка получил г-н Чехов такое впечатление, вообще не от формы, а от сущности самой темы, антипатичной г-ну Чехову. Он просто не верит в возможность плодотворной деятельности, видит только изнанку жизни с ее мелочами и противоречиями, ему представляются фразерством всякие толки об идеалах. *Общую идею* он ценит, ищет, призывает, потому что она абсолютна и могла бы заполнить какую угодно душевную пустоту, но

общественной идеи он усвоить не в состоянии. Если позволительно сравнить живого человека с литературным типом, мы сказали бы, что г-н Чехов переживает то самое нравственное состояние, которое так хорошо изобразил Толстой в личности Левина. Но, в то время как Левин *болел* своим неверием и доходил даже до мысли о самоубийстве, г-н Чехов, можно сказать, кокетничает своим скептицизмом и только иронизирует на счет тех, по его мнению, простофиль, которые верят, что даже самая скромная деятельность может быть миссией, что в жизни есть не только смысл, но и разум.

Смена поколений всегда сопровождается сменою идеалов, и иначе быть не может. Один из поэтов пушкинской формации очень хорошо характеризовал это:

Наш мир — им храм опустошенный,
Им баснословье — наша быль,
И то, что пепел нам священный,
Для них одна немая пыль[19].

Это в порядке вещей, и никакое поколение не вправе требовать уважения к своим традициям, к своему «пеплу священному»: об этом рассудит беспристрастная история. Но идеалы уступают место идеалам же, а не отрицанию идеалов. Пусть наша быль отслужила свою службу и превратилась в баснословие, пусть опустошен наш храм: создайте же другую быль, сорудите другой, лучший храм, иначе людям жить нечем будет. Чтобы вести людей, нужно двигаться самому, а не сидеть праздно у моря.

III

Значительный литературный талант г-на Чехова не подлежит сомнению. Г-н Чехов одинаково силен и как «пейзажист, и как бытописатель, и как психолог. Его описания природы блещут тургеневскою красотой и поэзией, его картины провинциальной жизни правдивы и широки, его психологический анализ тонок и отчетлив». Сверх этих качеств, у г-на Чехова есть, — т. е. он так полагает, — одно специальное качество, которого «нет у русских авторов» — у современных авторов, разумеется: это качество — «чувство личной свободы». Устами все того же своего профессора г-н Чехов таким образом разъясняет дело: «Я не помню ни одной такой новинки, в которой автор с

5 Зак. 3516

первой же страницы не постарался бы опутать себя всякими условностями и контрактами со своей совестью. Один боится говорить о голом теле, другой связал себя по рукам и ногам психологическим анализом, третьему нужно "теплое отношение к человеку", четвертый нарочно целые страницы размазывает описаниями природы, чтобы не быть заподозренным в тенденциозности... Один хочет быть в своих произведениях непременно мещанином, другой — непременно дворянином и т. д. Умышленность, осторожность, себе на уме, но нет ни свободы, ни мужества писать как хочется, а стало быть, нет и творчества».

Это очень удобно, что г-н Чехов сам предлагает ключ к уразумению своих произведений. Годится или не годится этот ключ — об этом мы рассудим без помощи г-на Чехова, но в видах характеристики очень важно знать мнение автора о его целях и о его средствах. Рассуждение г-на Чехова очень неясно. Начать хоть с того, что творчество вовсе не свободно; *свободною,* в смысле г-на Чехова, может быть только застольная болтовня в бесцеремонной компании, где каждый может врать «как хочется», не стесняясь даже элементарными приличиями. Поэт, которому тайны творчества были поближе знакомы, нежели г-ну Чехову, характеризовал дело так:

Диктует совесть,
Пером сердитый водит ум[20].

Какая же это свобода — писать под диктовку? Возьмем хоть бы эту, осуждаемую г-ном Чеховым, боязнь говорить о голом теле. Если эта боязнь происходит из опасения оскорбить нравственное чувство читателя, — в ней не только нет ничего дурного, а, напротив, очень много почтенного, потому что источник самого этого опасения заключается в чуткой совести писателя. Далее, «один хочет быть в своих произведениях непременно мещанином, другой — непременно дворянином и т. д.». Опять повторяем свой вопрос: почему именно он хочет быть дворянином? И не странная ли это логика: если писатель *хочет* быть непременно дворянином в своих произведениях, значит он не имеет мужества писать *как хочется...* Что такое вы говорите, г-н Чехов? Но не в том сущность дела и не будем подлавливать на словах, на неловких выражениях. Если писатель хочет быть дворянином в своих произведениях, т. е. проводить или защищать специальные дворянские интересы (путем, например, идеализирования дворян, изображением их рыцарями без страха и упрека, как это делал, например, Болеслав Маркевич[21]) в силу внешних побуждений и соображений, — об его

творческой свободе, конечно, не может быть и речи. Но если это *желание* обусловлено *убеждением*? Вопрос, надеемся, разъяснится окончательно, если читатель припомнит горькие сетования профессора: «Во всех моих мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы все это в одно целое». Вот именно отсутствие этой *связи* г-н Чехов и называет *свободою*. От этой дивной свободы профессор на старости лет, попросту говоря, чуть не волком взвыл, а г-н Чехов, устами того же профессора, рекомендует ее к руководству современным авторам. Это противоречие уже не слов, путаница уже не фраз, а противоречие принципов, путаница понятий. Усерднейшим служителем свободы, которую проповедует г-н Чехов, является в нашей литературе известное периодическое издание, недаром считающее г-на Чехова в числе своих постоянных сотрудников[22]: сегодня оно мещанин, завтра дворянин, а послезавтра неизвестно чем явится; сегодня оно смешает с грязью известное явление или известную идею, а завтра, или даже сегодня же, но в другом месте и в другой статье, то же самое явление в пух и прах расхвалит. *Контрактов с совестью* оно не заключает никаких и никогда...

Было бы желательно, чтобы г-н Чехов сам себе уяснил свое собственное выражение «писать *как хочется*». Ведь хотения наши обусловливаются очень различными причинами, происходят из различных источников. Одному *хочется* писать так, чтобы по возможности всем угодить и всем понравиться; другому *хочется* как-нибудь заявить о своем существовании; третьему *хочется* зашибить своим писанием копейку; четвертому *хочется* поделиться мыслью; пятому *хочется* удовлетворить требованиям своей совести. Все эти писатели в равной мере не свободны, но не в равной мере достойны, об этом и г-н Чехов не будет спорить. Где же критерий свободы? Хотение не первопричина, а результат, и ценность его совсем не бесспорна. Есть хотения, которые нужно обуздывать и даже подавлять, — эта мысль так проста, что нашла себе выражение даже в пословице. Мой физический организм хочет комфорта; мое самолюбие хочет удовлетворения; мой ум хочет пищи; моя совесть хочет успокоения. Спрашивается, которое из этих хотений имеет право на первое место, повинуясь которому из них писатель охранит свободу своего творчества? Этого вопроса г. Чехов даже не касается, а, между тем, в нем все дело.

Мы видели, как решает этот основной вопрос Лермонтов: «Диктует совесть, пером сердитый водит ум». Тут не может быть ни сомнений, ни недоразумений. Верховный регулятор

творчества и его безапелляционный критерий поставлен с совершенною ясностью: совесть, нравственное сознание человека указывает писателю темы, определяет его симпатии и антипатии, посылает его в «стан ликующих» или в «стан погибающих» [23], а роль ума сводится к тому, чтобы найти для этих симпатий и антипатий достаточные обоснования, возможно убедительные теоретические резоны. То же самое, в сущности, говорит и Конт в своем «Курсе»: «Si le coeur doit toujours poser les questions, c'est toujours a l'esprit qu'il appartient de les resoudre» [24]. Великий русский поэт и великий французский мыслитель сошлись в определении процесса творчества: контовский le coeur, очевидно, есть ни что иное, как лермонтовская «совесть». Перед такими свидетельствами невеликому г-ну Чехову придется скромно стушеваться.

Г-н Чехов, говоря о своем герое, в сущности, очень верно указал на основной недостаток своего собственного творчества и вообще своего умственного и нравственного состояния. «Во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы все это в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком и во всех моих суждениях, и во всех картинах, которые рисует мое воображение, нет того, что называется общею идеей». В *третий* раз цитирую я эти слова, — до такой степени они характерны для г-на Чехова с самых разнообразных точек зрения. Именно, именно так: *суждения* г-на Чехова очень часто метки и остроумны, *картины* его воображения большею частью ярки и живы, но в чем состоит *миросозерцание* его — этого никто не скажет, потому что у г-на Чехова его вовсе нет. Суждения и картины г-на Чехова, т. е. вся совокупность его литературных произведений, представляется какою-то беспорядочною кучей материала, среди которого немало хлама, но еще больше настоящих драгоценностей. Это не сырой материал: суждения и картины г-на Чехова, взятые в отдельности, являются вполне законченными и обработанными изящными вещицами, но между ними именно нет общей связи и созданы они без всякого общего плана. Мало сравнить произведения г-на Чехова с картинною галереей, для которой не имеется каталога: их можно сравнить с сараем, в котором сложены как попало и пейзажи Калама [25], и карикатуры Гогарта [26], и чувственные картины Рубенса, вперемешку с апраксинскими нимфами и, изредка, даже с красными жестяными вывесками.

Подумайте, что это работа одного и того же человека, одна и та же кисть изобразила и этот солнечный закат, от которого

веет на вас таким спокойствием и миром, и эту надпись «Золотой Лебедь» или «Развеселый Бережок»! Сомневаться в таланте художника нельзя; но в чем заключается смысл его деятельности?

Было бы очень печально, если бы все эти замечания наши навели читателя на мысль, что бесцельность и бессвязность писаний г-на Чехова происходит от его нравственного бессилия, что он не пишет под диктовку совести, потому что некому или нечему диктовать, или что эта диктовка слишком невразумительна и косноязычна. Г-н Чехов один из наиболее искренних писателей наших, таково, по крайней мере, было мое субъективное впечатление каждый раз, как я раскрывал его произведения. Но это писатель ищущий и не нашедший, писатель без опоры и без цели. Талант его настолько энергичен и жизнеспособен, что неотступно требует для себя внешнего выражения. Повинуясь этому требованию, г-н Чехов берется за перо и немедленно чувствует, что хотя ему и хочется говорить, но сказать, в сущности, нечего. Его совесть чутка, но она находится в пассивном состоянии. Г-на Чехова коробит нравственно всякая ложь жизни, всякая фальшь в человеке, но противопоставить чужой неправде свою собственную правду он не может, потому что не обладает ею. Это бы еще с полгоря: поживет молодой и даровитый человек, много передумает и перечувствует, запасется опытом, подойдет поближе к страданиям человеческим, сознает долю своей ответственности за них, и из индифферентного созерцателя превратится в борца, который недаром проживет свою жизнь. Не всегда так бывает, но бывает, и надежды такого рода мы могли бы возлагать и на г-на Чехова, если бы... если бы не его самоуверенность, во-первых, и не безвременье, во-вторых, — то безвременье и безлюдство наше, среди которого воспитался г-н Чехов. Он не спросил, как спрашивал тосковавший поэт:

Где ж вы, умелые, с бодрыми лицами?
Где же вы с полного жита кошницами?
Труд засевающих робко, крупицами,
Двиньте вперед![27]

В этой тоске есть надежда, в этом отчаянии есть вера, тогда как г-н Чехов посмотрит направо и презрительно прищурится, посмотрит налево и иронически улыбнется: никаких таких умелых с бодрыми лицами и в помине нет. Безвременье дает г-ну Чехову объективное основание для такого вывода, а субъективные мотивы, заключающиеся именно в его самоуверенности, влекут его в том же направлении. Свое *сомнение* он мало-помалу превращает в *отрицание,* потому что историческую передышку

(если можно так выразиться) считает нормальным общественным состоянием, и вот почему мы считаем и называем его *жертвой безвременья.*

Один из героев Помяловского, Череванин, говорил своему другу Молотову о своем душевном состоянии: «Не хочется захотеть» [28]. Г-н Чехов мог бы сказать о себе: не верится, что можно верить. Он, как Фома, не убеждается чужими свидетельствами, ни даже свидетельством истории, и хотел бы непременно собственными руками осязать язвы гвоздиные. Кроме того, он большой эстетик, поклонник внешней красоты, так что проповедник в порыжелой шляпе и в истасканной крылатке вряд ли мог бы иметь у него успех, хотя бы говорил, как Цицерон или Демосфен. Он скажет в этом случае, подобно одной даме в повести Слепцова «Трудное время»: «Я знаю, что земля вертится, но я этому не верю». Легенда о трех китах, разумеется, гораздо поэтичнее....

Эта общая характеристика нуждается, конечно, в фактических доказательствах.

IV

Мы остановимся только на главнейших произведениях г-на Чехова и притом только на тех из них, которые выражают какую-нибудь новую фазу развития автора или, по крайней мере, новый мотив в его настроении. Таких произведений мы насчитываем три: повести «Степь» и «Огни» и драма «Иванов». Прочие большие вещи г-на Чехова — «Именины», «Скучная история», «Дуэль», «Жена» — представляют собою только более или менее удачные вариации на ту тему, которая первоначально выражена в драме «Иванов».

Прочитавши «Степь», всякий скажет, что автор этой повести с природою одною жизнью живет, разумеет ручья лепетанье и чувствует трав прозябанье. Г-н Чехов одушевляет природу, относится к ней, как к разумному существу, видит в ее феноменах что-то гораздо большее, нежели простую борьбу или игру стихий. Вот одно из его описаний: «Воздух все больше застывал от зноя и тишины, *покорная* природа цепенела в молчании... Ни ветра, ни бодрого свежего звука, ни облачка. Но вот, наконец, когда солнце стало спускаться к западу, степь, холмы и воздух не *выдержали гнета и, истощивши терпение, измучившись, попытались сбросить с себя иго.* Из-за холмов неожиданно показалось пепельно-седое, кудрявое облако. Оно *перегляну-*

лось со степью — я, мол, готово — и *нахмурилось*. Вдруг в стоячем воздухе что-то порвалось, сильно рванул ветер и с шумом, со свистом закружился по степи. Тотчас же трава и прошлогодний бурьян *подняли ропот*, на дороге спиралью закружилась пыль, побежала по степи и, увлекая за собой солому, стрекоз и перья, черным, вертящимся столбом поднялась к небу и затуманила солнце. По степи, вдоль и поперек, спотыкаясь и прыгая, побежали перекати-поле, а одно из них попало в вихрь, завертелось, как птица, полетело к небу и, обратившись там в черную точку, исчезло из вида. За ним понеслось другое, потом третье, и Егорушка видел, как два перекати-поле столкнулись в голубой вышине и *вцепились друг в друга*, как на поединке». Обратите внимание на подчеркнутые нами слова: такие эпитеты употребляются при описании не стихий, а людей, но у г-на Чехова это обычный прием. У него, в других местах рассказа, воздух «*покорно* застывает», солнце «напряженно *пялит* свои лучи во все стороны», старается *брызнуть светом*, молния *мигает*, у тучи «пьяное, озорническое выражение», унесенным вихрям перекати-поле «было страшно», небо «разламывается», гром «явственно *отчеканивает:* трах! тах! тах! тах! — *катится* по небу, *спотыкается* и сливается с *злобным* отрывистым: трра! У г-на Чехова есть «большой, *искренний* пес», и ему представляется даже, что «коршун летит и вдруг останавливается в воздухе, *точно задумавшись о скуке жизни*». Это не манерность, — манерничают только посредственности и бездарности, а г-н Чехов настоящий талант, — это именно чрезвычайное проникновение природой, которая для г-на Чехова совсем не представляется «равнодушной»: она в его глазах не только «красою вечною сияет»[29], но и чувствует, страдает, мыслит. Засохла трава от зноя: что вы скажете об этом? Но что же, кроме того, что насидятся бедные мужики без сена, и что местному земству не мешало бы побеспокоится на этот счет? Так рассудили мы, натуры прозаические, но г-н Чехов чувствует трав прозябанье и потому пишет: «...пела трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красива, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила прощения у кого-то и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...». Будьте уверены, что это не метафора: созерцательным и поэтическим натурам преискренно может казаться, что засыхающая трава жалуется, грустит, просит прощения. Субъективное впе-

чатление до того сильно в них, что они распространяют его и на окружающую среду.

Для нас это важно в том отношении, что благодаря этому обстоятельству перед нами раскрывается внутренний мир писателя. Кольцов восклицал: «Ах ты, степь моя, степь привольная!» Гоголь лирически восторгался: «Черт вас возьми, степи, как вы хороши!» Народ, наконец, эпически воспевает степь Моздокскую, которая размахнулася-протянулася от города Царицына до того ли что князя Голицына. А г-н Чехов тоскует и плачет, *только* тоскует, глядя на степь, без малейшей примеси того чувства простора, шири, свободы, удали, которое так свойственно жизнерадостному русскому человеку. Трава сохнет — г-н Чехов плачет; коршун летает — не задумывается ли он о скуке жизни? Степные птицы кричат — «для кого они кричат и кто их слушает на этой равнине, Бог их знает, но в крике их много грусти и жалобы». Встречается г-ну Чехову в степи одинокий тополь: «кто его посадил и зачем он здесь, Бог его знает. От его стройной фигуры и зеленой одежи трудно оторвать глаза». Слава Богу, наконец, и г-н Чехов нашел, чем можно полюбоваться в степи, *просто* полюбоваться, без лукавого мудрствования! Ничуть не бывало: г-н Чехов не замедлит отравить свое удовольствие капелькой скептического яда. Он спрашивает: «Счастлив ли этот красавец? Летом зной, зимой стужа и метели, осенью страшные ночи, когда видишь только тьму и не слышишь ничего, кроме беспутного, сердито воющего ветра, а главное — всю жизнь один, один...» Очень хорошо, не правда ли? Но г-н Чехов может и еще больше удивить. Раз, единственный раз только, он заговорил было языком страсти и живой любви, но каким заупокойным плачем он прервал свою едва начатую здравицу! Вот *начало*: «В трескотне насекомых, в глубоком небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что видишь и слышишь, начинают чудиться торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни; душа дает отклик прекрасной суровой родине и хочется лететь над степью вместе с ночною птицей». А вот *конец:* «И в торжестве красоты, в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!»

Тоскливо самому г-ну Чехову, и вот он покрывает зеленую и веселую степь черным флером своей непонятной грусти. Наконец, степные ламентации г-на Чехова разрешаются чисто пес-

симистическим воплем: «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысль и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя неоправданно одиноким и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием, приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...» Остановимся на этом. Тема повести, а равным образом настроение, умственное и нравственное состояние ее автора выяснились с достаточною полнотой. Что произошло дальше? Дальше произошла борьба или, вернее, попытка к борьбе с осаждавшими г-на Чехова мрачными образами и пессимистическими воззрениями, и результатом этой борьбы явилась повесть «Огни», хронологически непосредственно следовавшая за «Степями». Как литературное произведение эта повесть у г-на Чехова одна из слабейших, но она драгоценна как психологический документ, как некоторое внутреннее откровение со стороны автора. Тенденция повести заключается в ниспровержении как раз тех мыслей о бренности всего земного, которые начали овладевать г-ном Чеховым в «Степях». Очевидно, г-н Чехов почувствовал что-то неладное в этих мыслях и вздумал от них оборониться, да, кстати, оборонить и читателя. Скажем прямо: предприятие не удалось. Этой неудачи не скрывает, впрочем, и сам г-н Чехов, откровенно заявляя в конце повести: «Ничего не разберешь на этом свете!» Такое резюме всех героев повести о пагубности пессимизма свидетельствует, конечно, о *сомнении,* а не об *убеждении.* Если *ничего не разберешь,* так что уж и говорить о пессимизме! Может быть, он ложь, и, может быть, в нем-то и заключается самая подлинная истина — это еще разобрать надо.

Но этого мало, что г-н Чехов выражает сомнение: тайные симпатии его принадлежат как раз тем мыслям, которые он будто бы опровергает. Он довольно удачно маскирует свои цели, но ведь кому же и уметь читать между строк, как не критике. Прежде всего, пессимист г-на Чехова гораздо умнее его оптимиста (сущность повести заключается в споре между этими двумя персонажами). Так, по крайней мере, рисует г-н Чехов. О своем пессимизме он пишет: «На его умном, покойном лице я читал: "Ничего я пока не вижу хорошего ни в определенном деле, ни в

определенном куске хлеба, ни в определенном взгляде на вещи. Все это вздор. Был я в Петербурге, теперь сижу здесь в бараке, отсюда осенью уеду опять в Петербург, потом весной опять сюда... Какой из всего этого выйдет толк, я не знаю, да и никто не знает. Стало быть, и толковать нечего"». Инженера слушал он без интереса, с тем снисходительным равнодушием, с каким кадеты старших классов слушают расходившегося добряка-дядьку. Казалось, что все, сказанное инженером, было для него не ново, и что если бы ему самому было не лень говорить, то он сказал бы нечто более новое и умное. Какая импозантная фигура! Зато оптимист-инженер не имеет в наружности ничего манфредовского. У него не «покойное, умное», а «загорелое, толстоносое» лицо. Он «не был ни молод, ни стар, любил хорошо поесть, выпить и похвалить прошлое, слегка задыхался при ходьбе, во сне громко храпел. По-видимому, он был неравнодушен к отвлеченным вопросам, любил их, но трактовать их не умел и не привык». Как видите, совершенно чичиковские приметы, даже с включением охоты потрактовать «какую-нибудь эдакую науку». Читатель заранее может быть уверен, что диспут между Манфредом и Чичиковым не кончится добром для последнего... Так оно и есть, конечно: с первого же приступа к делу оптимист, к полному удовольствию г-на Чехова, начинает следующим образом косить самого себя по ногам:

«Всею душой ненавижу эти мысли! — говорил он. — Я сам был болен ими в юности, теперь еще не совсем избавился от них и скажу вам, может быть, оттого, что я глуп, и что эти мысли для меня не по коню корм, — они не принесли мне ничего, кроме зла. Это так понятно! Мысли о бесцельности жизни, о ничтожестве и бренности видимого мира, соломоновская «суета сует» составляли и составляют до сих пор высшую и конечную ступень в области человеческого мышления. Дошел мыслитель до этой ступени и — стоп машина! Дальше идти некуда. Этим завершается деятельность нормального мозга, что естественно и в порядке вещей. Наше же несчастье в том, что мы начинаем мыслить именно с этого конца. Чем нормальные люди кончают, тем мы начинаем. Мы с первого же абцуга, едва только мозг начинает самостоятельную работу, взбираемся на самую высшую, конечную ступень и знать не хотим тех ступеней, которые пониже. Согласитесь, что при таком несчастном способе мышления невозможен никакой прогресс, ни науки, ни искусства, ни само мышление. Нам кажется, что мы умнее толпы и Шекспира, в сущности же, наша мыслительная работа сводится на ничто, так как спускаться на нижние ступени у нас нет

охоты, а выше идти некуда, так и стоит наш мозг на точке замерзания — ни тпрру, ни ну...» Такое удивительное *опровержение* лучше всякой защиты, конечно. Помилуйте! Пессимизм составляет *высшую и конечную ступень в области человеческого мышления;* им *завершается деятельность нормального мозга;* дальше пессимизма *идти некуда*. Что же и толковать после этого? Каждому хочется забраться на высшую и конечную ступень мысли, и если она заключается в пессимизме, то незачем отвращать от него людей. *Несчастный способ мышления*, говорит оратор г-на Чехова, и, конечно, говорит вздор: есть способы мышления истинные и есть способы ложные, а счастливых или несчастных, приятных или неприятных способов нет. Dura lex, sed lex[30]. Как бы ни горька была истина, но если она подлинная истина, мы обязаны принять ее со всеми ее теоретическими и практическими последствиями.

Я не полемизирую с г-ном Чеховым, а наблюдаю, изучаю и характеризую его. Если он считает пессимизм венцом человеческой мысли, то пусть так и остается. Разубеждать г-на Чехова нет надобности, потому что в его личном примере нет опасности: не только русское общество, но весь цивилизованный мир видел и видит другой, гораздо более крупный пример противоположного смысла, пример гениального писателя и искреннейшего человека, который путем отрицания пришел к утверждению, через мрак пессимистического отчаяния пришел к вере. Следовало бы ожидать, что г-н Чехов, познав «высшую и конечную ступень», окончательно утвердится на ней и подарит миру ряд произведений на щедринскую тему — «все на свете сем превратно, все на свете коловратно»[31]. Однако г-ну Чехову, должно быть, показалось слишком холодно и неприятно на высотах всеотрицания, и он спустился с этих высот опять к нам, в толпу, но сохранив на своем лице ту самую кислую гримасу, с какой он взирал на вселенную. Отвлеченный пессимизм выродился у г-на Чехова в практический скептицизм, живо напоминающий скептицизм известного гоголевского героя: «В вашем городе один только почтмейстер порядочный человек, да и тот, по правде сказать, свинья». Плодом этого нового настроения г-на Чехова явилась драма «Иванов», на которой мы теперь и остановимся. Герой драмы *Иванов* — это заметьте прежде всего: Ивановых, как известно, бесчисленное множество у нас, так что самая фамилия героя указывает на его типичность. Однако вот что этот герой говорит о себе: «Ну, не смешно ли, не обидно ли? Еще года нет, как был здоров и силен, был бодр, неутомим, горяч, работал этими самыми руками, го-

ворил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда встречал зло. Я знал, что такое вдохновение, знал прелесть и поэзию тихих ночей, когда от зари до зари сидишь за рабочим столом или тешишь свой ум мечтами. Я веровал, в будущее глядел как в глаза родной матери... А теперь, о, Боже мой! Утомился, не верю, в бессилье провожу дни и ночи. Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги. Что же со мной? Откуда во мне эта слабость? Что стало с моими нервами? Стоит только больной жене уколоть мое самолюбие, или не угодит прислуга, или ружье даст осечку, как я становлюсь груб, зол и не похож на себя... Не понимаю, не понимаю, не понимаю!» Чего ж тут не понимать? — спросим мы. — Человек, очевидно, болен, и ему не рассуждать следует, а надо поскорей собираться и ехать за помощью к профессору Манассеину, а быть может, и к профессору Балинскому или доктору Чечоту[32]. Расстройство нервов — болезнь очень известная, и медицина против нее совсем не бессильна. *Еще года нет*, как Иванов был совершенно здоров — это значит, что болезнь его не слишком запущена, но, все-таки, ему надо поторопиться лечиться: это очень серьезный симптом, если *не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги*, и дело может кончиться скверно.

Этим доброжелательным советом несчастному Иванову мы могли бы и ограничиться. Какой же это драматический герой, и какой же это тип? Мало ли чем люди болеют! Г-н Чехов думает иначе и видит в личном несчастии Иванова действие каких-то общих причин. Хотя Иванов, как мы видели, трижды *не понимает* своего состояния, тем не менее, он *объясняет* его таким, например, образом: «Видишь ли, что я хотел сказать. У меня был рабочий Семен. Раз, во время молотьбы, он захотел похвастать перед девками своею силой, взвалил себе на спину два мешка ржи и надорвался. Умер скоро. Мне кажется, что я тоже надорвался. Гимназия, университет, потом хозяйство, школы, проекты... Веровал я не так, как все, женился не так, как все, горячился, рисковал, деньги свои бросал направо и налево, был счастлив и страдал, как никто во всем уезде. Все это мои мешки. Взвалил себе на спину ношу, а спина-то и треснула. Впрочем, быть может, это не то...» Это очень рискованный диагноз. Есть болезнь, называемая переутомлением, постигающая людей, работающих сверх своих сил, но, во-первых, болезнь эта подкрадывается постепенно, а ведь Иванов «еще года нет, как был силен и здоров»; во-вторых, болезнь эта излечивается отдыхом, а Иванов давно уже «в безделье проводит дни и ночи» и все-таки не выздоравливает; а в-третьих, какие такие особенные

подвиги совершил Иванов, чтобы надорваться в тридцать пять лет от роду? Гимназия, университет, потом хозяйство, школы, проекты, женился, горячился, деньги бросал, был счастлив и страдал... Кажется, это биография довольно обыкновенная, биография большинства интеллигентных людей, которые, однако же, сохраняют до конца дней власть над своим мозгом, над своими руками и ногами. Но «я был счастлив и страдал, как никто во всем уезде», — говорит Иванов. Ну, это дело субъективное, инструментов для определения интенсивности впечатлений еще не придумано и каждому свои слезы солоны. В одну из минут просветления Иванов воскликнул: «Эх, волк меня заешь, выкурить бы из меня казанскую сироту только — совсем бы настоящий мужчина был!». Вот именно в том и беда Иванова, что он по натуре своей не мужчина, а *казанская сирота*, которой свойственно не трудиться, не бороться, а пригорюнившись сидеть. Тем не менее, г-н Чехов так уважает эту сироту, что поручает ей — excusez de peu![33] — наставлять нас уму-разуму, учить нас жить, и сирота исполняет это поручение с неподражаемо-комическим апломбом. Иванов, несмотря на то, что его «не слушает мозг», преподает такого рода *смелые уроки*: «Вы, милый друг, кончили курс только в прошлом году, еще молоды и бодры, а мне тридцать пять. Я имею право вам советовать. Не женитесь вы не на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках, а выбирайте себе что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок, без лишних звуков. Вообще всю жизнь стройте по шаблону. Чем серее и монотоннее фон, тем лучше. Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены... Да хранит вас Бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей... Запритесь себе в свою раковину и делайте свое маленькое, Богом данное дело... Это теплее, честнее и здоровее. А жизнь, которую я пережил, — как она утомительна! Ах, как утомительна!... Сколько ошибок, несправедливостей, сколько нелепого!» Вот какие проповедники водятся в наших провинциях! Правда, встречаются там и другие, хотя бы, например, те, которые говорят об идеалах, но ведь от их речей веет заброшенным погребом, по уверению г-на Чехова. Чем веет от речей Иванова? Они нам хорошо знакомы, эти речи, эти «трезвенные слова», по выражению Салтыкова. Одно время в нашей журналистике от этих «слов», можно сказать, проходу не было, и наш сатирик недаром говорил: «Жить *так*, хлопать себя по ляжкам, довольствоваться разрозненными фактами и не видеть надобности в выводах (или трусить таковых), — вот истинная норма современной жизни».

К этой именно *норме* и приглашает Иванов. Удивительного тут нет ничего: все неудачники, обжегшись на своем молоке, любят дуть на чужую воду; все дезертиры, еще не успевшие превратиться в откровенных ренегатов, любят причитать: «Ах, почто за меч воинственный я свой посох отдала!» [34] Но удивительно (а, впрочем, и это не так уж удивительно), что наш талантливый автор относится к своему герою не только серьезно, но и тепло, с очевидною симпатией, не говоря уже о том, что Иванов в конце драмы застреливается и тем естественно возбуждает в читателях или зрителях чувство жалости к себе, от которого недалеко и до симпатии, все окружающие Иванова относятся к нему с уважением и с любовью, не как к шуту и фразеру, а как к мученику. Исключение составляет только один доктор Львов, которому за то достается от автора. Он представлен в виде какого-то «честного» идола, который затвердил несколько моральных сентенций и раздает их направо и налево, вместе с плюхами и ругательствами. Доктор — человек принципов, человек определенного направления, — словом, «честный» человек, как он беспрестанно называет себя, а такой человек, по мнению г-на Чехова, может быть создан только из папье-маше, каким он и является в драме. Прямое назначение его — оттенять своим «честным» бездушием и тупою логичностью нервность, страстность, живую плоть и живую кровь Иванова. Симпатии автора, таким образом, очевидны.

Итак, вот три фазиса, через которые прошло творчество г-на Чехова. Сначала беспредметная и беспричинная грусть, в силу которой проливаются слезы даже над одиночеством в степи тополя. Это — первый фазис, выразившийся в повести «Степь». Затем превознесение, под видом опровержения, метафизического нигилизма, или так называемого пессимизма. Это — второй фазис, выразившийся в повести «Огни». Третий и последний фазис, в духе которого написаны *все* последующие произведения г-на Чехова, состоит в примирении с жизнью, но не в высшем, а в вульгарном ее значении, — примирении с процессом, а не с идеалом жизни. Собственно *жизнь* по-прежнему остается для г-на Чехова тяжелою загадкой, «скучною историей», но конкретная действительность уже не печалит, не волнует, не раздражает его. Наоборот, его раздражают именно напоминания о необходимости идеала среди мелочей жизни, которые, по его мнению, тем и хороши, что мелки и не требуют больших размышлений над собою. «Заприте себе в свою раковину и делайте свое маленькое, Богом данное дело». Этою фразой Иванова ре-

зюмируется вся сущность литературной деятельности г-на Чехова в его последнем периоде.

Что ждет г-на Чехова в будущем? Остановится ли он окончательно на этой реабилитации действительности, на этом идолопоклонстве перед существующим фактом? Г-н Чехов так далеко успел уйти в этом направлении, что этого можно опасаться. Но тут же г-н Чехов так хорошо и убедительно сказал: «коли нет общей идеи, значит у человека ничего нет», что мы получаем право надеяться. Будем же надеяться: ведь дело так просто и так громко говорит само за себя. Пусть так: запремся и будем делать свое маленькое, Богом данное дело. Но как узнать, точно ли это дело поручено нам Богом? Для этого, конечно, мы должны в лучшие свои минуты возноситься духом к подножию Его престола и в этом царстве чистого идеала черпать свою уверенность и обновлять свои силы. Вера двигает даже горами, не только людьми.





А. М. СКАБИЧЕВСКИЙ

Есть ли у г-на А. Чехова идеалы?

«Палата № 6», «Рассказ неизвестного человека»

I

Г-н Чехов не раз уже имел несчастие терпеть страшное обвинение в отсутствии идеалов. Я называю это обвинение *страшным*, потому что, в самом деле, можно ли представить себе обвинение более жестокое и уничтожающее человека, как отрицание у него каких бы то ни было идеалов? Вы можете отрицать в писателе талант, — и он все-таки может утешаться хоть тем, что если у него нет таланта в том высоком, идеальном смысле, какой придает этому слову критика, то настолько талантом он все-таки одарен, что произведения его признаются годными к печати. Можете отрицать в нем знания — ну, что же: знания, образованность, развитие, — все это наживное и с большими или меньшими усилиями приобретаемое. Но отрицание идеалов — шутка ли сказать: ведь это равносильно отрицанию святая святых человека, всего его внутреннего содержания, отрицание самого человека!..

По моему мнению, здесь скрывается большое недоразумение, коренящееся в том, что в своей прошлой, теперь уже очень обильной литературными плодами, деятельности г-н Чехов был слишком художник и увлекался подчас «лазурью небес» или «соловьиными трелями» на одном ряду с предметами, заслуживающими большего внимания с точки зрения людей, занимающихся решением важных вопросов жизни. Но любить съесть кусок хорошего швейцарского сыру не значит еще быть обжорой, равно и рюмка старого вина не составляет еще пьянства. Можно и сыр любить, и от рюмки вина не отказаться, но быть очень далеким от мысли, чтобы сыр и вино со-

ставляли главную цель и значение жизни, а на все остальное наплевать. Кто говорит, были и теперь немало найдется у нас эстетиков, которые уверяют нас, что упиваться «лазурью небес» и «соловьиными трелями» гораздо почтеннее и добродетельнее, чем умирать за отечество. Но, ради Христа, найдите мне хоть одну страницу у г-на Чехова, которая давала бы вам право обвинять его в подобных же взглядах?

У г-на Чехова найдете вы свои фальшивые страницы, каковы, например, концы его произведений «Дуэль» и «Жена», но эти концы страдают вовсе не художественным индифферентизмом и эпикурейством и не отсутствием идеалов, а, напротив того, тем крайним идеализмом, который полагает, что вера и любовь в буквальном смысле двигают горами, и что самому отпетому негодяю ничего не стоит под их влиянием обратиться в рыцаря без страха и упрека...

Вышеозначенное недоразумение, т. е. отрицание у г-на Чехова идеалов, происходит между прочим и от той причины, что как художник в истинном смысле этого слова г-н Чехов никогда не формулирует своих идеалов теоретически; воплощать же их в живые образы ему не приходится, так как он имеет дело с русской действительностью, дающей ему очень мало светлых красок, но в то же время он слишком реальный писатель для того, чтобы изображать то, чего в жизни он не встречает.

Поэтому ему приходится поневоле скрывать свои идеалы, подразумевать их, выставляя явления, стоящие в полном противоречии с ними. Но подумайте, разве есть какая-нибудь возможность выставить все безобразия каких-либо явлений и вопиющее отступление их от идеалов, раз художник не хранит этих идеалов в душе своей, не проникнут ими? Так, например, возьмите хотя бы «Палату № 6» — примите во внимание не тот или другой характер, сцену, эпизод, а всю картину в ее полном ансамбле. Перед вами рисуется в маленьком захолустном городке такое страшное общественное разложение, дальше которого трудно себе что-либо представить, — разве что последний день Помпеи или Содома. Сообразите только, имел ли бы возможность художник нарисовать столь мрачную картину во всем ее ужасающем вас безобразии, если бы в душе своей он не имел идеала иной, более светлой, разумной и желательной жизни?

Надо вам, впрочем, сказать, что раньше, чем я успел прочесть «Палату № 6» сам, меня познакомил с сюжетом ее один пришедший ко мне приятель, только что прочитавший ее и в свою очередь находившийся под сильным ее впечатлением. По

рассказу моего приятеля, в основе сюжета лежит чистейшая уголовщина, заключающаяся в том, что человека, находившегося, как официально выражаются, «в здравом уме и твердой памяти», заподозревают в помешательстве, сажают в сумасшедший дом, и там он трагически погибает от апоплексического удара под побоями больничного сторожа.

Все это, по словам моего приятеля, случилось неспроста и не случайно, а по сознательному умыслу злого человека, в интересах которого было погубить таким ужасным образом своего ближнего. В захолустном, видите ли, городе жили-были два доктора. Один из них, Андрей Ефимович Рагин, двадцать лет уже состоял при городской больнице, хотя медицину знал очень плохо; службу он исполнял небрежно, но был очень мягкий, добрый, гуманный и любил пофилософствовать на досуге. Другой — уездный врач, Евгений Федорович Хоботов, был приглашен городом на усиление медицинского персонала в городской больнице и на помощь Рагину[1]. Это был еще молодой человек лет около 30, высокий брюнет с широкими скулами и маленькими глазами. Приехал он в город без гроша денег, с небольшим чемоданчиком и с молодой некрасивой женщиной, которую он называл своей кухаркой. У этой женщины был младенец. Ходил Евгений Федорович в фуражке с козырьком и в высоких сапогах, а зимой — в полушубке. Он близко сошелся с фельдшером Сергеем Сергеичем и с казначеем, а остальных чиновников называл почему-то аристократами и сторонился их. Во всей квартире у него была одна только книга: «Новейшие рецепты венской клиники 1881 года». Идя к больному, он всегда брал с собой и эту книжку. В клубе по вечерам играл на биллиарде, карт же не любил. Большой был охотник употреблять в разговоре такие слова, как «канитель», «мантифолия с уксусом», «будет тебе тень наводить» и т. п.

В больнице он бывал два раза в неделю, обходил палаты и делал приемку больных. Совершенное отсутствие антисептики и кровососные банки возмущали его, но новых порядков он не вводил, боясь оскорбить этим Андрея Ефимовича. Своего коллегу, Андрея Ефимыча, он считал старым плутом, подозревал у него большие средства и втайне завидовал ему. Он охотно бы занял его место.

И вот такому господину, во всех отношениях ничтожному, пришлось вдруг играть роль злодея повести. По рассказу приятеля, именно он распустил по городу слухи о сумасшествии Андрея Ефимыча и засадил коллегу в сумасшедший дом, где тот погиб столь ужасно.

Я вполне признаю при малокультурности и дикости нашего общества возможность запереть в сумасшедший дом вполне здорового человека из каких-то своекорыстных и злодейских целей, тем более что такие прискорбные случаи оказываются возможными даже в столь цивилизованной стране, как Англия, в чем убеждает нас известный роман Марка Гопа «В тюрьме». Еще более признаю возможным, что и без всякого злодея во главе и какого-либо коварства, в невежественной стране вдруг, ни с того, ни с сего, здорового человека могут признать помешанным, и он таким образом попадает в заколдованный круг, из которого нет выхода, так как каждый шаг его, слово перетолковываются в пользу болезни, он же конфузится и теряется под градом подозрительных взглядов, устремленных на него со всех сторон, делает и в самом деле разные странности, которых не делал бы, если бы не находился в таком положении, и поступки еще более оправдывают и подтверждают составившееся о нем мнение.

Представьте же себе мое удивление, когда, прочтя повесть сам, я не нашел в ней ни того, ни другого. Андрей Ефимыч действительно попал в сумасшедший дом и кончил там ужасной смертью, но это произошло вовсе не от коварства Хоботова, замышлявшего избавиться таким образом от коллеги и занять его место, и, с другой стороны, — вовсе не вследствие простофильства темных обывателей города, принявших здорового человека за больного. Андрей Ефимыч явился предо мной действительно далеко не в здравом уме и твердой памяти, и в самом авторе неизмеримо в большей степени, чем в ничтожном Хоботове, я усмотрел коварный замысел изобразить в лице Андрея Ефимыча именно психически больного человека[2]. Если же он ввел читателей своих в некоторое заблуждение, то это произошло от двух причин: во-первых, он слишком объективировался, ни разу не промолвившись, какая основная мысль рассказа и какого мнения он о своем герое, предоставляя читателям самим прийти к заключениям, какие явствуют из повести; и, во-вторых, в лице своего героя он представил душевнобольного, подверженного такого рода психической болезни, какая может длиться десятки лет, не обнаруживаясь никакими явными и резкими симптомами, и читатель, пробежавший повесть не особенно внимательно, мог совсем упустить из виду именно это обстоятельство.

Предполагая, что подобного рода читателей, вроде моего приятеля, может быть много, — и повесть г-на Чехова рискует быть не понята и не оценена по своему значению и достоин-

ству, я намерен немедленно же приступить к анализу главного героя его, Андрея Ефимовича.

II

— Да, я болен. Но ведь десятки, сотни сумасшедших гуляют на свободе, потому что ваше невежество неспособно отличить их от здоровых. Почему же я и вот эти несчастные должны сидеть тут за всех, как козлы отпущения? Вы, фельдшер, смотритель и вся ваша больничная сволочь в нравственном отношении неизмеримо ниже каждого из нас, почему же мы сидим тут, а вы нет? Где логика?

Так говорил доктору один заведомо больной, задержавшийся в 6-й палате, Иван Дмитриевич Громов, страдавший много уже лет манией преследования.

Вот в этих словах сумасшедшего и заключается, по моему мнению, основная мысль повести Чехова.

И действительно, вглядываясь в нравственный и умственный мир Андрея Ефимыча и затем в тот полный разлад, какой существовал между его теорией и практикой жизни, мы выносим именно то тяжелое давящее чувство, какое производит на нас зрелище душевнобольных.

Прежде всего вас поражает страшное состояние больницы, во главе которой стоял Андрей Ефимыч.

«В палатах, коридорах и в больничном дворе, — читаем мы, — тяжело было дышать от смрада. Больничные мужики, сиделки и их дети спали в палатах вместе с больными. Жаловались, что житья нет от тараканов, клопов и мышей. В хирургическом отделении не переводилась рожа. На всю больницу было только два скальпеля и ни одного термометра, в ваннах держали картофель. Смотритель, кастелянша и фельдшер грабили больных, а про старого доктора, предшественника Андрея Ефимыча, рассказывали, будто он занимался тайной продажей больничного спирта и завел себе из сиделок и больных женщин целый гарем. В городе отлично знали про эти беспорядки и даже преувеличивали их, но относились к ним спокойно; одни оправдывали их тем, что в больницу ложатся только мещане и мужики, которые не могут быть недовольны, так как дома живут гораздо хуже, чем в больнице; не рябчиками же их кормить! Другие же в оправдание говорили, что одному городу без помощи земства не под силу содержать хорошую больницу; слава Богу, что хоть плохая есть. А молодое земство не открывало лечебницы ни в городе, ни возле, ссылаясь на то, что город уже имеет свою больницу».

Еще более ужасающее впечатление производила палата № 6, где содержались душевнобольные.

«Если, — рассказывает автор, — вы не боитесь ожечься о крапиву, то пойдемте по узкой тропинке, ведущей к флигелю, и посмотрим, что делается внутри. Отворив первую дверь, мы входим в сени. Здесь у стен и около печки навалены целые горы больничного хлама. Матрацы, старые изодранные халаты, панталоны, рубахи с синими полосками, никуда не годная, истасканная обувь, — вся эта рвань свалена в кучи, перемята, спуталась, гниет и издает удушливый запах. На хламе всегда с трубкой в зубах лежит сторож Никита, старый отставной солдат с порыжелыми нашивками. У него суровое испитое лицо, нависшие брови, придающие лицу выражение степной овчарки, и красный нос; он невысок ростом, на вид сухощав и жилист, но осанка у него внушительная и кулаки здоровые. Принадлежит он к числу тех простодушных, положительных, исполнительных и тупых людей, которые больше всего на свете любят порядок и потому убеждены, что *их* надо бить. Он бьет по лицу, по груди, по спине, по чем попало, и уверен, что без этого не было бы здесь порядка. Далее вы входите в большую, просторную комнату, занимающую весь флигель, если не считать сеней. Стены здесь вымазаны грязно-голубой краской, потолок закопчен, как в курной избе, — ясно, что здесь зимой дымят печи и бывает угарно. Окна изнутри обезображены железными решетками. Пол сер и занозист. Воняет кислой капустой, фитильной гарью, клопами и аммиаком, и эта вонь в первую минуту производит на вас такое впечатление, как будто вы входите в зверинец».

Читая это ужасающее описание больницы, правда, в захолустном городке, за 100 верст отстоящем от железной дороги, вы начинаете понимать, отчего простой народ питает к больницам такой панический ужас.

А что же делал стоявший во главе больницы наш почтеннейший Андрей Ефимович? Как мог допустить он, чтобы вверенное ему заведение обратилось в какой-то хлев, исполненный смрада и тления?

Оттого-то и допускал и терпел он все эти безобразия, что был вполне душевнобольной человек. В самой внешности своей представлял он собою странное раздвоение и диссонанс: наружность у него была тяжелая, грубая, мужицкая; он напоминал трактирщика на большой дороге, разъевшегося, невоздержного и крутого. Лицо суровое, покрытое синими жилками, глаза маленькие, нос красный. При высоком росте и широких плечах у него были громадные руки и ноги: казалось, хватит кулаком — дух вон. И вдруг при такой внушительной наружности поступь у него была тихая и походка осторожная, вкрадчивая; при встрече в узком коридоре он всегда первый останавливался, чтобы дать дорогу, и не басом, как ждали, а тихим, мягким тенорком говорил: «Виноват». В то же время одевался именно с небрежностью душевнобольного: одну и ту

же пару таскал лет по десяти, а новая одежда, которую он обыкновенно покупал в жидовской лавке, казалась на нем такой же поношенной и помятой, как старая; в одном и том же сюртуке он и больных принимал, и обедал, и в гости ходил, и все это не из скупости, а от полного невнимания к своей наружности.

Такой же диссонанс и разлад замечался и во всем его характере, равно и в строе жизни его. Прежде всего вас поражает в нем полное отсутствие воли, — один из весьма существенных признаков психического расстройства. Он чрезвычайно любил ум и честность, но, чтобы устроить около себя жизнь умную и честную, у него не хватало характера и веры в свое право. Приказывать, запрещать и настаивать он положительно не умел. Казалось, он дал обет никогда не возвышать голоса и не употреблять повелительного наклонения. Сказать «дай» или «принеси» ему было трудно; когда ему хотелось есть, он нерешительно покашливал и говорил кухарке: «Как бы мне чаю...» или: «Как бы мне пообедать». Сказать же смотрителю, чтобы он перестал красть, или прогнать его, или совсем упразднить эту ненужную паразитную должность — для него было совершенно не под силу. Когда обманывали Андрея Ефимыча или подносили для подписи заведомо подлый счет, он краснел, как рак, и чувствовал себя виноватым, но счет все-таки подписывал; когда больные жаловались ему на голод или на грубых сиделок, он конфузился и виновато бормотал: «Хорошо, хорошо, я разберу после... Вероятно, тут недоразумение...»

При таком феноменальном безволии Андрей Ефимыч, приняв должность, отнесся к больничным беспорядкам равнодушно. Он попросил только больничных мужиков и сиделок не ночевать в палатах и поставил два шкафа с инструментами, — смотритель же, кастелянша, фельдшер и хирургическая рожа остались на своих местах. В первое время Андрей Ефимыч работал очень усердно: принимал ежедневно с утра до обеда, делал операции и даже занимался акушерской практикой.

Дамы говорили про него, что он внимателен и отлично угадывает болезни, особенно детские и женские. Но с течением времени дело прискучило ему однообразием и очевидной бесполезностью. Сегодня принял 30 больных, а завтра, глядишь, привалило их 35, послезавтра — 40, и так изо дня в день, из года в год, а смертность в городе не уменьшается, и больные не перестают ходить... Да и к чему мешать людям умирать, если смерть есть нормальный и законный конец каждого? Если же видеть цель медицины в том, что лекарства облегчают страда-

ния, то невольно напрашивается вопрос: зачем их облегчать? Во-первых, говорят, что страдания ведут человека к совершенству, а во-вторых, если человечество в самом деле научится облегчать свои страдания капсюлями и каплями, то оно совершенно забросит религию и философию, в которых до сих пор находило не только защиту от всяких бед, но даже счастье. Пушкин перед смертью испытывал страшные мучения; бедняжка Гейне несколько лет лежал в параличе; но почему же не поболеть какому-нибудь Андрею Ефимычу или Матрене Савишне, жизнь которых бессодержательна и была бы совершенно пуста и похожа на жизнь амебы, если бы не страдания? Подавляемый такими рассуждениями, Андрей Ефимыч опустил руки и стал ходить в больницу не каждый день.

И к довершению контраста этот опустивший руки байбак, этот безвольный субъект, предоставивший несчастных больных, вверенных его попечениям, на руки извергов, выражался очень часто, что «на этом свете все незначительно и неинтересно, кроме высших духовных проявлений человеческого ума. Ум проводит резкую грань между животным и человеком, намекает на божественность последнего и в некоторой степени даже заменяет ему бессмертие».

И вот, в силу этого убеждения, что ничего нет выше духовных проявлений человеческого ума, доктор всю жизнь только и делал, что философствовал, причем философия его была совершенно особенного рода, специфическая философия русских безвольных людей, и не умеющих, и не желающих относиться к жизни активно. В одном месте автор устами одного сумасшедшего субъекта[3] прекрасно характеризует эту российскую философию такими словами:

«— Во всю жизнь до вас никто не дотронулся пальцем, никто вас не запугивал, не забивал; здоровы вы, как бык. Росли вы под крылышком отца и учились на его счет, а потом сразу захватили синекуру. Больше двадцати лет выжили на бесплатной квартире, с отоплением, с освещением, с прислугой, имея притом право работать, как и сколько вам угодно, хотя бы ничего не делать. От природы вы человек ленивый, рыхлый, и потому старались складывать свою жизнь так, чтобы вас ничто не беспокоило и не двигало с места. Дела вы сдали фельдшеру и прочей сволочи, а сами сидели в тепле, да в тишине, копили деньги, книжки почитывали, услаждали себя размышлениями о разной возвышенной чепухе и выпивохом. Одним словом, жизни вы не видели, не знаете ее совершенно, а с действительностью знакомы только теоретически. А презираете вы страдания и ничему не удивляетесь по очень простой причине: суета сует, внешнее и внутреннее презрение к жизни, страданиям и смерти, уразумения, истинное благо, — все это философия, самая подходящая для российского лежебока.

Видите вы, например, как мужик бьет жену. Зачем вступаться? Пусть бьет, все равно оба помрут рано или поздно, а бьющий к тому же оскорбляет побоями не того, кого бьет, а самого себя. Пьянствовать глупо, неприлично, но пить — умирать, и не пить — умирать. Приходит баба, зубы болят... Ну, что ж? Боль есть представление о боли, и к тому же без болезней не проживешь на этом свете, все помрем, а потому ступай, баба, прочь, не мешай мне мыслить и водку пить. Молодой человек просит совета, что делать, как жить; прежде чем ответить, другой бы задумался, а тут уже готов ответ: стремись к уразумению или к истинному благу. А что такое это фантастическое "истинное благо"? Ответа нет, конечно. Нас держат здесь за решеткой, гноят, истязуют, но это прекрасно и разумно, потому что между этою палатою и теплым уютным кабинетом нет никакой разницы. Удобная философия: и делать нечего, и совесть чиста, и мудрецом себя чувствуешь... Нет, сударь, это не философия, не мышление, не острота взгляда, а лишь факирство, сонная одурь... Да!.. Страдания презираете, а, небось, прищеми вам дверью палец, так заорете во все горло!..»

Не правда ли, сколько глубокой правды в этих словах сумасшедшего, и какой прекрасный ключ дают они нам к уразумению причины появления в нашем обществе толстовщины и тому подобных доморощенных учений? Все это оказывается прямым порождением нашей безвольности, пассивности, разгильдяйства, — словом, всероссийской обломовщины.

Так вот каким является перед нами герой рассказа г-на Чехова в своем ежедневном обиходе. Теперь мы посмотрим, как из едва заметных симптомов развилась в нем психическая болезнь, доведшая его до сумасшедшего дома.

III

Я уже говорил выше, что основная идея повести г-на Чехова заключается в том, что «десятки, сотни сумасшедших гуляют на свободе, потому что наше невежество не способно отличить их от здоровых».

Идея эта вполне наглядно выражается в той параллели, какую провел автор между двумя главными своими героями: одним заведомо сумасшедшим и потому содержащимся в палате № 6, Иваном Дмитриевичем Громовым, другим — знакомым уже нам доктором Андреем Ефимовичем Рагиным.

Несмотря на то, что оба эти душевнобольные значительно отличались один от другого характером своих недугов: у одного была мания преследования, у другого — атрофия воли с наклонностью к идиотизму вследствие алкоголизма, — оба они сходятся в одном, именно, что, будучи душевнобольными, пользовались продолжительное время свободой, пока, наконец, не

обнаружили своих недугов в таких резких проявлениях, которые обратили на себя внимание всех их окружающих. Громов был сын чиновника. Он учился уже в университете, когда старик-отец его был отдан под суд за подлоги и растраты и вскоре умер в тюремной больнице от тифа, а старший брат Сергей умер в скоротечной чахотке. Иван Дмитриевич с матерью остались без всяких средств. Борясь с нищетой, он пал духом, захирел и, бросив университет, уехал домой. Дома, в городке, получил по протекции место учителя в уездном училище, но не сошелся с товарищами, не понравился ученикам и скоро бросил место. Умерла мать. Он с полгода ходил без места, питаясь только хлебом и водой, затем поступил в судебные приставы.

Он и в молодые студенческие годы не производил впечатления здорового, всегда был бледен, худ, подвержен простуде, мало ел, дурно спал. От одной рюмки вина у него кружилась голова и делалась истерика. Благодаря раздражительности и мнительности, он с людьми близко не сходился и друзей не имел. О чем с ним ни заговори, он все сводил к одному: в городе душно и скучно жить, у общества нет высших интересов, оно ведет тусклую, бессмысленную жизнь, разнообразя ее насилием, грубым развратом и лицемерием; подлецы сыты и одеты, а честные питаются крохами и пр. В суждениях о людях человечество делилось у него на честных и подлецов; середины не было. О женщинах и любви он всегда говорил страстно, с восторгом, но ни разу не был влюблен. Все свободное время он проводил в чтении: все, бывало, сидит в клубе, нервно теребит бородку и перелистывает журналы и книги; и по лицу его видно, что он не читает, а глотает, едва успев разжевать; причем он с одинаковой жадностью набрасывался на все, что попадало ему под руки, даже на прошлогодние газеты и календари.

Как видите, Громов был человек, правда, не без странностей, но не обнаруживал ничего такого, вследствие чего его могли бы заподозрить в наклонности к душевной болезни. Таких людей вы встретите на каждом шагу, и они мирно проживают весь век, считаясь вполне нормальными и здоровыми.

Но вот однажды утром он пробирался к какому-то мещанину, чтобы получить по исполнительному листу. Настроение у него было мрачное, как всегда по утрам. В переулке встретились ему два арестанта в кандалах и с ними четыре конвойных с ружьями. Всегда подобные встречи возбуждали в нем чувство сострадания и неловкости; теперь же он ощутил особенное, странное впечатление. Ему вдруг почему-то показалось,

что его также могут заковать в кандалы и вести по грязи в тюрьму. Возвращаясь домой, он встретил знакомого полицейского, который поздоровался с ним и прошел несколько шагов, и почему-то это показалось ему подозрительным. Дома целый день у него не выходили из головы арестанты и солдаты с ружьями, и непонятная душевная тревога мешала ему читать и сосредоточиваться. Вечером он не зажигал у себя огня, а ночью не спал, а все думал о том, что его могут арестовать, заковать и посадить в тюрьму. Он не знал за собой никакой вины, но разве трудно совершить преступление нечаянно, невольно, и разве невозможна клевета, наконец, судебная ошибка? Люди, имеющие служебное, деловое отношение к чужому страданию, — судьи, полицейские, врачи, закаляются до того, что хотели бы, да не могут относиться к клиентам иначе, как формально. При таком же отношении, чтобы невинного человека лишить всех прав и присудить к каторге, судье нужно только время на соблюдение кое-каких формальностей. Ищи потом справедливости в маленьком, грязном городишке за двести верст от железной дороги!

Утром Громов поднялся с постели в ужасе, с холодным потом на лбу, совсем уже уверенный, что его могут арестовать каждую минуту. Если вчерашние тяжелые мысли так долго не оставляют его, — думал он, — то, значит, в них есть доля правды. Не могли же они прийти в голову без всякого повода? Городовой кстати прошел мимо окон: это недаром. Вот два человека остановились около дома и молчат. Почему они молчат?

Для Ивана Дмитрича наступили мучительные дни и ночи. Все проходившие мимо окон и входившие во двор казались шпионами и сыщиками. Он вздрагивал при всяком звонке и стуке в ворота, томился, когда встречал у хозяйки нового человека; при встрече с полицейскими и жандармами он улыбался и посвистывал, чтобы казаться равнодушным. Он не спал все ночи напролет, ожидая ареста, но громко храпел и вздыхал, как сонный, чтобы хозяйке казалось, что он спит; ведь если не спит, значит его мучают угрызения совести — какая улика! Факты и здравые начала убеждали его, что все эти страхи — вздор, психопатия; но чем умней и логичней он рассуждал, тем сильней и мучительней становилась душевная тревога. В конце концов, видя, что это бесполезно, он совсем бросил рассуждать и весь отдался отчаянию и страху.

Он стал уединяться и избегать людей. Служба, всегда противная для него, стала теперь невыносима. Он боялся, что его подведут, положат ему незаметно в карман взятку и потом

уличат, или он сам сделает ошибку, равносильную подлогу, потеряет чужие деньги. Странно, что никогда в другое время мысль его не была так гибка и изобретательна, как теперь, когда он выдумал тысячи разнообразных поводов опасаться за свободу и честь. Но зато значительно ослабел интерес к внешнему миру, к книгам, и стала сильно изменять память.

Но и в таком, явно уже ненормальном состоянии рассудка Громов мог прожить всю жизнь, не обращая на себя ничьего внимания, сойдя за человека хоть и несколько мнительного, но совершенно здорового. Люди так углублены в свои собственные интересы и заботы, так мало наблюдательны и внимательны к своим ближним, что необходимо, чтобы ближний проявил себя в каком-нибудь поступке, выходящем из уровня жизни и кричащем, чтобы они обратили на него внимание. В большинстве же случаев они руководствуются в своих суждениях первою, неизвестно кем пущенной молвой, сплетней, не давая себе труда вникать, насколько эта молва-сплетня заслуживает доверия.

Я встречал, по крайней мере, много совершенно подобных Громову, одержимых манией преследования людей, которых никому не приходило и в голову признавать за душевнобольных. Здравомыслящие люди вступали с ними в серьезные споры, стараясь то рассеять их опасения относительно мнимого ареста, то разуверить, что NN вовсе не шпион; другие обижались, когда подозрения больного обращались против них. Так же точно и Громов мог бы прожить годы в своих безумных грезах, и никто не обратил бы на него внимания, если бы болезнь его не сделала новых шагов в своем развитии, и больной не проявил ее в ряде поступков, совершенно уже несообразных.

Весной, когда сошел снег, в овраге около кладбища нашли два полуистлевших трупа — старухи и мальчика, с признаками насильственной смерти. В городе только и разговора было, что об этих трупах и неизвестных убийцах. Иван Дмитриевич, чтобы не подумали, что это он убил, ходил по улицам и улыбался, а при встрече с знакомыми бледнел, краснел и начинал уверять, что нет подлее преступления, как убийство слабых, беззащитных. Но эта ложь скоро утомила его, и, после некоторого размышления, он решил, что в его положении самое лучшее — это спрятаться в хозяйкин погреб. В погребе просидел он день, потом ночь и другой день, сильно озяб и, дождавшись потемок, тайком, как вор, пробрался к себе в комнату. До рассвета простоял он посреди комнаты, не шевелясь и прислушиваясь. Рано утром, до восхода солнца, к хозяйке пришли печ-

ники. Иван Дмитрич хорошо знал, что они пришли затем, чтобы перекладывать в кухне печь, но страх подсказал ему, что это полицейские, переодетые печниками. Он потихоньку вышел из квартиры и, охваченный ужасом, без шапки и сюртука побежал по улице. За ним с лаем гнались собаки, кричал где-то позади мужик, в ушах свистал воздух, и Ивану Дмитричу казалось, что насилие всего мира скопилось за его спиной и гонится за ним.

Его задержали, привели домой и послали хозяйку за доктором. Доктор прописал холодные примочки на голову и лавровишневые капли, грустно покачал головой и ушел, сказав хозяйке, что больше он уже не придет, потому что не следует мешать людям сходить с ума. Так как дома не на что было жить и лечиться, Ивана Дмитрича отправили в больницу и положили его там в палате для венерических больных. Он не спал по ночам, капризничал и беспокоил больных, и скоро, по распоряжению Андрея Ефимыча, был переведен в палату № 6. Через год в городе уже совершенно забыли про Ивана Дмитрича, и книги его, сваленные хозяйкой в сени под навесом, были растасканы мальчишками.

IV

Мы успели уже несколько познакомиться с доктором Андреем Ефимовичем Рагиным, с его безволием, апатией и полным разладом слов и дел. Ко всему этому остается прибавить лишь, что все свободное от посещений больницы время (а мы видели, как редко посещал он больницу) он проводил в чтении, причем через каждые полчаса выпивал по рюмке водки, закусывая ее соленым огурцом или моченым яблоком. По вечерам же водка заменялась пивом. И так продолжалось изо дня в день в течение двадцати лет. Согласитесь, что такое систематическое отравление спиртом без малейших перерывов не могло остаться бесследным и не подействовать на умственные способности, хотя бы от природы человек не был расположен к душевным болезням.

И вот мало-помалу водка в соединении с пивом настолько отуманили мозг несчастного, что он положительно перестал сознавать отношение между собой и окружающими его предметами, вместе с тем утратил чутье и своих отношений к окружающему. Раз это случилось, то хотя его и мысли, и поступки продолжали сохранять логику здравомыслящего человека, тем

не менее они начали поражать людей, с которыми он соприкасался, своей странностью и ненормальностью.

Так, между прочими душевнобольными содержался в палате № 6 еврей Моисейка, дурачок, помешавшийся лет двадцать назад, когда у него сгорела шапочная мастерская. Изо всех обитателей палаты только ему одному позволялось выходить из флигеля и даже из больничного двора на улицу. Такой привилегией он пользовался издавна как больничный старожил, тихий, безвредный дурачок, городской шут, которого давно уже привыкли видеть на улицах окруженным мальчишками и собаками. В халатишке, в смешном колпаке и в туфлях, иногда босиком и даже без панталон, он ходил по улицам, останавливаясь у ворот и лавочек, и просил копеечку. В одном месте дадут ему квасу, в другом — хлеба, в третьем — копеечку, так что возвращался он во флигель сытым и богатым. Но все, что приносил он с собой, отбирал у него сторож Никита в свою пользу.

Двадцать лет душевнобольной, содержавшийся в палате № 6, разыгрывал таким образом роль городского шута, и двадцать же лет заведовал этой палатой доктор и не знал даже и о существовании находившегося на его попечении больного! А в палате, не забудьте, содержалось всего-навсего пять больных.

И вот однажды весною, в марте месяце, когда доктор провожал до ворот своего обычного гостя, почтмейстера Михаила Аверьяныча, к нему подошел Моисейка и попросил копеечку, дрожа от холода и улыбаясь. Андрей Ефимыч, который никогда не умел отказывать, подал ему гривенник. «Как это нехорошо, — подумал он, глядя на его босые ноги с красными тонкими щиколотками. — Ведь мокро».

И побуждаемый чувством, похожим на жалость и на брезгливость, он пошел во флигель вслед за евреем, поглядывая то на его лысину, то на щиколотки. При входе доктора с кучи хлама вскочил Никита и выпрямился.

— Здравствуй, Никита, — сказал мягко Андрей Ефимыч. — Как бы этому еврею выдать сапоги, что ли, а то простудится.

— Слушаю, ваше высокоблагородие. Я доложу смотрителю.

— Пожалуйста. Ты попроси его от моего имени. Скажи, что я просил.

Дверь из сеней в палату была отворена. Доктора увидел и узнал Иван Дмитрич, весь затрясся от гнева, вскочил и с красным, злым лицом, с глазами навыкате выбежал на середину палаты.

— Доктор пришел! — крикнул он и захохотал. — Наконец-то! Господа, поздравляю, доктор удостаивает нас своим визитом! Проклятая гадина! — взвизгнул он и в исступлении, какого никогда не видели в палате, топнул ногой. — Убить эту гадину! Нет, мало убить! Утопить в отхожем месте!

Андрей Ефимыч, слышавший это, выглянул из сеней в палату и спросил мягко:

— За что?

— За что? — крикнул Иван Дмитрич, подходя к нему с угрожающим видом и судорожно запахиваясь в халат. — За что? Вор! — проговорил он с отвращением и делая губы так, как будто желая плюнуть. — Шарлатан! Палач!

— Успокойтесь, — сказал Андрей Ефимыч, виновато улыбаясь. — Уверяю вас, я никогда ничего не крал, в остальном же, вероятно, вы сильно преувеличиваете. Я вижу, что вы на меня сердиты. Успокойтесь, прошу вас, если можете, и скажите хладнокровно: за что?

— А за что вы меня здесь держите?

— За то, что вы больны.

И вот, между доктором и Иваном Дмитричем завязался разговор, в котором сразу обнаружилось, что доктор едва ли не в большей степени душевнобольной, чем состоявший на его попечении умалишенный. Начать с того, что он совсем забыл, что вверенные его попечению больные могут свободно разгуливать по городу босые и просить Христа ради, и что привлекла его в палату именно встреча с подобным его пациентом, и начал уверять Ивана Дмитрича, что какая ему польза будет, если он отпустит его: его задержат горожане или полиция и вернут назад. При этом доктор начал серьезно уверять больного, что пребывание в больнице зависит вполне от случая: кого посадили, тот сидит, а кого не посадили, тот гуляет, — вот и все. «В том, что я доктор, — говорил он, — а вы душевнобольной, нет ни нравственности, ни логики, а одна только пустая случайность. Раз существуют тюрьмы и сумасшедшие дома, то должен же кто-нибудь сидеть в них. Не вы — так я, не я — так кто-нибудь третий... При всякой обстановке вы можете находить успокоение в самом себе. Свободное и глубокое мышление, которое стремится к уразумению жизни, и полное презрение к глупой суете мира, — вот два блага, выше которых никогда не знал человек. И вы можете обладать ими, хотя бы вы жили за тремя решетками. Диоген жил в бочке, однако же был счастливее всех царей земных».

Но верх ненормальности заключался в том, что доктор совсем забыл, что он — доктор, а перед ним пациент, и притом душевнобольной, которого он обязан лечить по правилам науки, а не заводить с ним философские споры на такие тревожные темы, как вопросы о целях, значении и сути жизни, что равносильно ковырянию или трению наболевшей раны. Он мало того, что встал с ним на равную ногу, совершенно как со своим приятелем, но и сильно заинтересовался им не с медицинской точки зрения, в качестве интересного экземпляра душевной болезни, а как с человеком блестящего ума и образования.

«Какой приятный молодой человек!.. — думал он, идя к себе на квартиру. — За все время, пока я тут живу, это, кажется, первый, с которым можно поговорить. Он умеет рассуждать и интересуется именно тем, чем нужно».

Читая и потом ложась спать, он все время думал об Иване Дмитриче, а проснувшись на другой день утром, вспомнил, что вчера он познакомился с умным и интересным человеком, и решил сходить к нему еще раз при первой возможности.

Согласитесь, что подобное отношение доктора к своему душевнобольному пациенту показывает в самом докторе такую степень душевной болезни, при которой человек теряет уже почву под ногами, истинное значение вещей и сознание, как держать себя с различными людьми. Далее мы видим, что Андрей Ефимыч начал очень часто посещать Ивана Дмитрича и продолжал обращать его в свою философию индифферентного квиетизма, причем больной в своих возражениях оказывался не в пример логичнее и справедливее своего врача.

Подобное поведение доктора не могло не обратить на себя внимания окружающих его людей как нечто совершенно несообразное. И в самом деле: подумайте только, какое впечатление должны были вынести помощник Андрея Ефимыча Хоботов и Никита, когда, заглянув в палату сквозь полуотворенную на вершок дверь, они увидели, как Иван Дмитрич в колпаке и Андрей Ефимыч сидели рядом на постели. Сумасшедший гримасничал, вздрагивал и судорожно запахивался в халат, а доктор сидел неподвижно, опустив голову, и лицо у него было красное, беспомощное, грустное.

Отсюда и пошла распространяться по городу молва, что Андрей Ефимыч не в своем уме, и дальнейшие поступки его оправдывали эту молву. Ни малейшего протеста и возражений здравомыслящего человека не обнаруживал доктор ни тогда, когда его подвергали судебному допросу, ни когда почтмейстер

увез его путешествовать и по дороге ограбил его, заняв у него в долг последние его 500 рублей, ни по возвращении домой, оставшись без места и без всяких средств к жизни. Ко всему этому относился он с пассивностью и безволием вполне душевнобольного человека. Лишь когда слишком уже надоели ему ухаживания за ним приятеля-почтмейстера и Хоботова, он вдруг нервно вспылил, против воли сжал кулаки, поднял их выше головы, не своим голосом начал гнать вон своих гостей и бросил им вслед склянкой с бромистым калием.

После этого проявления буйства его отправили в ту же палату № 6, — и опять-таки он допустил свести себя в больницу без малейших проявлений хоть тени активности ума или воли: на слово поверил Хоботову, которого накануне прогнал с таким неистовством, что тот ведет его на какой-то фантастический консилиум. Безропотно облекся в больничное платье, а затем, совершенно не соображая, что, раз он попал в палату в качестве хотя бы мнимого больного, сторож не может выпустить его на свободу, начал просить Никиту, чтобы тот выпустил его, вышел наконец из себя и вступил с Никитой в ожесточенную, бессмысленную борьбу, вполне уже сумасшедшего характера, — после чего последовал уже апоплексический удар и смерть Андрея Ефимыча.

Все это производит на вас гнетущее и в конце концов потрясающее впечатление, причем следует сказать, что подобное впечатление производит не один только мастерский и глубокий психиатрический анализ автора, но и общая картина общества захолустного городка, жизнь которого дошла до такой всеобщей нелепицы, что вы положительно теряете сознание, кого в этой среде можно считать здоровыми, кого душевнобольными людьми, где кончается палата № 6 и начинается область якобы здравого смысла?..

V

То же самое можем мы сказать и о новом произведении г-на Чехова «Рассказ неизвестного человека». И здесь, в свою очередь, г-н Чехов нигде не высказывает прямо своих идеалов, но он предоставляет нам их чувствовать сквозь те отрицательные, мрачные краски, какими изображает печальные явления нашей жизни.

Произведение это, по моему мнению, особенно счастливо в том отношении, что оно более, чем все предыдущие, способно рассеять вышеозначенное недоумение, если только читатель

сумеет взглянуть на него вполне беспристрастными глазами. В рассказе своем автор рисует перед нами в самом ужасном и отвратительном виде именно людей, которые отрицание всяких идеалов возвели в особенного рода культ, гордятся и тщеславятся этим как чем-то в высшей степени разумным, последним словом прогресса. А рядом с подобными чудовищами рисуются перед нами люди иной категории, которые, напротив того, очень дорожат идеалами, всеми силами души своей стремятся к их осуществлению, но так они исковерканы жизнью и средой, так дрябла, дрянна и ничтожна их натура, что все попытки осуществления идеалов ничего не приносят им, кроме горького сознания своей несостоятельности, отчаяния и смерти.

В общем получается картина не менее мрачная и зловещая, чем и та, какую мы имеем в «Палате № 6», — но опять-таки, разве мог бы изобразить такую страшную картину художник, который сам бы не имел в душе своей никаких идеалов? Разве у художника-фотографа, который изображает первое, что попадается ему на глаза, не вникая в значение изображаемых явлений, может быть так глубоко осмыслена каждая страница, как это мы видим в рассказе г-на Чехова?

Картина, изображенная г-ном Чеховым в своем рассказе, производит на вас тем более страшное впечатление, что вы имеете дело здесь не с каким-нибудь захолустным городком, а с столичной интеллигенцией, дающей тон всей России. Во главе рассказа стоит в виде героя некий петербургский бюрократ, сын известного государственного человека, Григорий Иванович Орлов. Ему было 35 лет. Наружность у него была петербургская: узкие плечи, длинная талия, впалые виски, плоские щеки, глаза неопределенного цвета и скудная, тускло окрашенная растительность на голове, бороде и усах. Лицо у него было холеное, лощеное, потертое и неприятное. Особенно неприятно оно было, когда он задумывался или спал. Когда Орлов брался за газету или книгу, какая бы она ни была, или же встречался с людьми, кто бы они ни были, то глаза его начинали иронически улыбаться и все лицо принимало выражение легкой, незлой насмешки. Перед тем, как что-нибудь прочесть или услышать, у него всякий раз была уже наготове ирония, как щит у дикаря, ожидающего, что в него сейчас выстрелят. Это была ирония привычная, воспитанная годами, и в последнее время она показывалась на лице, вероятно, уже безо всякого участия воли, а как бы по рефлексу...

В первом часу он с выражением иронии брал свой портфель, набитый бумагами, и уезжал на службу. Обедал он не дома и

6 Зак. 3516

возвращался после восьми. Лакей его (который, как увидим ниже, является не простым лакеем, а своего рода героем) зажигал в кабинете лампу и свечи, а он садился в кресло, протягивал ноги на стул и, развалившись таким образом, начинал читать. Почти каждый день он привозил с собой или ему присылали из магазинов новые книги, и в лакейской в углах и под кроватью лежало множество книг на трех языках, не считая русского, уже прочитанных и брошенных. Читал он с необыкновенной быстротой. Сегодня прислали из магазина книгу листов в двадцать, а завтра уж она лежит обрезанная на столе, и Орлов излагает приятелям ее содержание. Говорят: скажи мне, что ты читаешь, и я скажу тебе, кто ты. Это, быть может, и правда, но судить об Орлове по тем книгам, какие он читал, было очень затруднительно. То была какая-то каша, а не чтение. Он читал и философию, и французские романы, и политическую экономию, и финансы, и новых поэтов, и издания «Посредника», — и все одинаково, с тем же ироническим выражением.

После десяти часов он тщательно одевался, часто во фрак, очень редко в свой камер-юнкерский мундир, и уезжал из дому. Возвращался под утро...

У нас принято под нравственным растлением и развратом подразумевать непременно что-то ужасное и мелодраматическое, — непременно ряд излишеств и безобразных оргий, противоестественные пороки, способность на самые возмутительные подлости, преступления, злодейства и т. п. Ничего подобного в Орлове не замечалось. Он имел вид во всех отношениях человека умеренного, аккуратного, солидного, у которого светское комильфотство не ограничивалось одним покроем платья и изящными манерами, но проводилось во всех мелочах повседневной жизни. Про него нельзя было даже сказать то, что автор говорит обо всех вообще петербургских жуирах, что они любят поговорить о своих необыкновенных вкусах. «Иной солидный жуир превосходно довольствуется ласками своей кухарки или какой-нибудь несчастной, гуляющей по Невскому, но пощупать его, так он заражен всеми пороками Востока и Запада, состоит почетным членом целого десятка тайных, предосудительных обществ и уже на замечании у полиции».

Орлов чужд был даже и подобного платонического разврата. Нравственная испорченность его была иного, более утонченного характера, тем более страшного, что она имела вполне приличную и даже изящную внешность. Она не была лишена сво-

его рода свободомыслия, жажды независимости и рациональных взглядов, по-видимому, самого новейшего чекана.

Так, он никогда не держал у себя ни кухни, ни лошадей, потому что, как выражался, не любил «заводить у себя нечистоту», и слуг терпел в своей квартире только по необходимости. Когда кто-нибудь заводил при нем разговор о кухне, детской или супружеской спальне, то он брезгливо морщился, как будто в самом деле шла речь о нечистоте. Так называемый семейный очаг с его обыкновенными радостями и дрязгами оскорблял его вкусы как пошлость; быть беременной или иметь детей и говорить о них — это дурной тон, мещанство. На любовь у него был свой особенный взгляд, который выражал он в следующих рассуждениях.

«— Я не тургеневский герой, и если мне когда-нибудь понадобится освободить Болгарию, то я не понуждаюсь в дамском обществе. На любовь я прежде всего смотрю как на потребность моего организма, низменную и враждебную моему духу; ее нужно удовлетворять с толком или же совсем отказаться от нее, иначе она внесет в твою жизнь такие же нечистые элементы, как она сама. Чтобы она была наслаждением, а не мучением, и чтобы она не стесняла меня, я стараюсь делать ее красивой и обставлять множеством всяких иллюзий. Я не поеду к женщине, которую люблю, если заранее не уверен, что застану ее во всем блеске красоты и изящества, что она будет нарядна, весела, остроумна, увлекательна; и сам я езжу к ней только, когда бываю особенно в ударе, когда я оживлен, весел и расположен к любовным излияниям. И нам обыкновенно всякий раз удается обмануть друг друга настолько, что мы расходимся в самом радушном, даже поэтическом настроении. Так-то, душа моя. Но я не могу хотеть медных кастрюлей и нечесанной головы или чтобы меня видели, когда я не умыт и не в духе.

Зинаида Федоровна (о которой будет у нас речь ниже) в простоте сердца своего хочет заставить меня полюбить то, от чего я прятался всю свою жизнь. Она хочет, чтобы у меня в квартире пахло кухней и судомойками; ей нужно с шумом перебираться на новую квартиру, разъезжать на своих лошадях, ей нужно считать мое белье и заботиться о моем здоровье; ей нужно каждую минуту вмешиваться в мою личную прозаическую жизнь и следить за каждым моим шагом и в то же время искренне уверять меня, что мои привычки и свобода останутся при мне. Она убеждена, что мы, как молодожены, в самом скором времени совершим путешествие, то есть она хочет неотлучно находиться при моей особе, и в купе, и в отелях, а между тем в дороге я люблю читать и терпеть не могу разговаривать...»

Общественные убеждения Орлова в свою очередь соединяли в себе рядом с великосветскою брезгливостью изнеженного денди пессимистический индифферентизм изверившегося человека, которому все трын-трава.

«— Высший свет, — говорил он, — бранят всегда с исключительной только целью, чтобы противопоставить его тому свету, где живут купцы, попы, мещане и мужики, разные там Сидоры и Никиты. Но чем же этот свет, скажите на милость, лучше высшего? Чем? Ведь та же ложь кругом, та же дикость, те же сплетни, наряды, карты, пошлые разговоры и та же скука. Оба света одинаково великолепны, и бранить в отдельности тот или другой — значит прямо-таки лгать. Я вам прямо скажу: если бы мне предложили выбирать по совести между тем и другим, то я, не задумываясь, остановился бы на высшем, так как все мои вкусы на его стороне. Наш свет и пошл, и пуст, но зато мы с вами хотя порядочно говорим по-французски, кое-что почитываем и не толкаем друг друга под микитки, даже когда сильно ссоримся, а у Сидоров, Никит и у их степенств — потрафляем, таперича, чтобы тебе повылезало и полная разнузданность кабацких нравов и идолопоклонство.

— Мужик и купец кормят нас, — возражали ему.

— Да, ну так что же? Это рекомендует с дурной стороны не меня только, но и их также. Они кормят и ломают передо мной шапку, значит у них не хватает ума и честности поступать иначе. Я никого не браню и не хвалю, а только хочу сказать: высший свет и низший — оба лучше!..»

Но весь ужас, вся бездна нравственного растления Орлова и ему подобных представителей современного петербургского чиновничества заключается в той цинической иронии, о которой мы говорили уже выше, — иронии, не знавшей границ и ни перед чем не останавливающейся. Ирония эта особенно разыгрывалась на журфиксах Орлова во время ужинов его с приятелями Пекарским, Грузиным и Кукушкиным, такими же, как и он, карьеристами и жуирами.

«О, если бы вы знали, — читаем мы, — что это были за разговоры! Начиналось обыкновенно с того, что Орлов со смеющимися глазами заводил речь о каком-нибудь знакомом, о недавно прочитанной книге, о новом назначении или проекте; льстивый, хихикающий Кукушкин подхватывал в тон и начиналась препротивная музыка. Ирония Орлова и его друзей не знала пределов и, подобно больному волку, который на своем пути рвет все — и людей, и солому, и камни, — не щадила никого и ничего. Говорили о религии — ирония, говорили о философии, о смысле и целях жизни — ирония, поднимал ли кто вопрос о народе, его страданиях, будущности — ирония. В Петербурге есть особая порода людей, которые специально занимаются тем, что вышучивают каждое явление жизни; они не могут пройти даже мимо голодного или самоубийцы без того, чтобы не состроить рожи и не сказать пошлости. Но Орлов и его приятели не шутили, и напрасно было бы объяснять их иронию то неискренностью, то великосветским бахвальством. Они с иронией говорили, что Бога нет и со смертью личность исчезает совершенно; бессмертные существуют только во французской академии. Истинного блага нет и не может быть, так как наличность его обусловлена человеческим совершенством, а последнее есть логическая нелепость. Россия такая

же скучная и убогая страна, как Персия. Интеллигенция безнадежна, в громадном большинстве состоит из людей неспособных и никуда не годных. Народ же спился, обленился, изворовался и вырождается. Науки у нас нет, литература неуклюжа, торговля держится на мошенничестве, “не обманешь — не продашь”». И все в таком роде.

«От вина к концу ужина становились веселее и переходили ко всегда новому и неисчерпаемому вопросу: о любви и женщинах. Начинали с легких сплетен и шуток. Подсмеивались над семейной жизнью Грузина, над победами Кукушкина или над Пекарским, у которого, будто бы, в расходной книжке была одна страничка с заголовком: “На дела благотворительности”, а другая — “На физиологические потребности”. Затем мало-помалу переходили к обобщениям. По их мнению, основанному главным образом на опыте Орлова, нет верных жен; нет такой жены, от которой, при некотором навыке, нельзя было бы добиться ласк, в самом грубом смысле этого слова, не выходя из гостиной, в то время когда в кабинете сидит муж. Девочки-подростки развращены и уже знают все. Орлов хранит у себя письмо одной четырнадцатилетней гимназистки: она, возвращаясь из гимназии, “замарьяжила на Невском офицерика”, который увел ее к себе и отпустил только поздно вечером, а она поспешила поделиться своими восторгами с подругой. Говорили за ужином, что чистоты нравов не было никогда и нет ее, очевидно, она не нужна; человечество до сих пор прекрасно обходилось без нее. Вред же от так называемого разврата, несомненно, преувеличен. Извращение, предусмотренное в нашем уставе о наказаниях, не мешало Диогену быть философом и учителем; Цезарь и Цицерон были развратники и в то же время великие люди. Старик Катон имел неосторожность жениться на молоденькой, но все-таки продолжал считаться суровым постником и блюстителем нравов...»

Таков перед нами Орлов, представляющий отнюдь не какое-нибудь исключение, редко встречающийся монстр. Это тип, весьма распространенный, могущий служить кличкой для значительного числа наших современных интеллигентов, особенно в среде столичной бюрократии. Отсутствие всего святого и легкомысленное глумление над всем и вся, — такова преобладающая философия нашего современного бомонда. Далее мы посмотрим, как проявляют себя современные носители высших идеалов.

VI

Казалось бы, давным-давно пора было бы нам привыкнуть к тому, что наша литература, в лучших своих памятниках, занимается преимущественно отрицательными явлениями нашей жизни. Положительные же изображения ей по большей части не удаются, выходят искусственны, ходульны или же

сентиментальны и слащавы. Так, не говоря уже о Правдине и Стародуме комедий Фонвизина или о Штольце Гончарова, даже и такие фигуры, как Чацкий в «Горе от ума» или Инсаров в «Накануне», нельзя сказать, чтобы представляли собой нечто безупречное и не были бы местами просто смешны.

И между тем положительно не было еще в нашей литературе такого крупного писателя, который не подвергался бы упрекам в отсутствии идеалов, в пессимизме, в клевете то на молодое поколение, то на всю русскую интеллигенцию, наконец, даже на всю Россию, вместе взятую. На Гоголя смотрели как на самого злостного клеветника и пасквилянта, когда он написал «Ревизора», и, по-видимому, имели все резоны к тому. Помилуйте, в самом деле: неужели наши провинциальные города, даже хотя бы самые захолустные, все подряд наполнены были в эпоху Гоголя такими карикатурными уродами, как Сквозник-Дмухановский, Тяпкин-Ляпкин, Добчинский и Бобчинский? Неужели так-таки и не было ни одного мало-мальски порядочного человека, светлой личности, которую Гоголь был обязан вывести ради сохранения равновесия и определенного беспристрастия? О Салтыкове и говорить нечего: о нем критики не только противного лагеря, но и дружественные вопияли, что у него не существует никаких идеалов, а один беспощадный смех, которым он готов все втоптать в грязь, что угодно: и чужих, и своих, и правых, и левых, что для красного словца он не пожалеет и отца...

Совершенно такие же обвинения сыпятся по адресу г-на Чехова. Так, по поводу последнего произведения г-на Чехова один юный критик прямо-таки сетует:

> «Ненастная осень царила, вероятно, на петербургских улицах, когда г-н Чехов писал свой рассказ; ненастная осень царила и на душе у него. Чем-то дряблым, вялым и старческим веет от последней вещи нашего молодого беллетриста, веет осенней сыростью и непогодой. *Ни одного доброго слова, ни одной улыбки, ни одной сильной, энергической сцены* — и это на протяжении целых пяти листов. Во время чтения вам кажется, что мелкий назойливый дождик не перестает дребезжать в ваши окна, что там, на сырой, грязной улице, плетутся измокшие фигуры людей, что откуда-то издали доносятся стоны невыносимой муки. Ни красоты, ни силы; старческий маразм окрасил все страницы в однообразный серый цвет, ненастная осень вступила в свои права» [4].

Читая эти строки, можно подумать, что изображение дурной, ненастной погоды и дрянных людишек — есть нечто, искусства вовсе не касающееся и предосудительное. А если писатель вздумал терзать читателя такими мрачными картинами, он обязан сейчас же взять батистовый платочек и отереть его

слезки; изобразить осеннюю петербургскую слякоть и утешить его тотчас же картиной знойного летнего дня, изобразить отвратительного негодяя и тут же рядом поставить писаного красавца, сияющего всеми возможными добродетелями.

Но особенно становятся на дыбы наши критики и рецензенты, когда в произведении они замечают мало-мальски непочтительное отношение к людям их лагеря или категорий. Еще Гоголь сетовал, что стоит изобразить в смешном виде титулярного советника, и тотчас же все титулярные советники вломятся в амбицию[5]. То же самое мы видим и до сегодняшнего дня. Стоит беллетристу изобразить в смешном и нелепом виде либерала, — и тотчас же консерваторы рукоплещут, а либералы вламываются в обиду и начинают обвинять беллетриста в измене им, в отсутствии идеалов. При этом совершенно упускается из виду, что беллетристу и в голову не приходило обобщать в своем изображении всех либералов без исключения и утверждать, что все они таковы; конечно, не менее критика понимает он, что есть среди либералов люди, достойные всякого уважения, во всех отношениях порядочные и прекрасные; если же изобразил он плохенького, то сделал это вовсе не в укор им, а для того, чтобы выставить и подчеркнуть такой недостаток или уродство, какие часто встречаются в обществе, вследствие тех или иных условий жизни, в среде людей всех лагерей и направлений.

То же самое мы должны сказать и о г-не Чехове. Все выведенные им герои — очень плохи и не выдерживают самой снисходительной критики. Но мы не имеем ни малейшего права навязывать ему: хочешь, не хочешь, можешь, не можешь, а во что бы то ни стало давай нам людей самых что ни на есть идеальных; ободряй нас и утешай! Мы должны брать то, что дает нам писатель, и делать из представленного им материала те выводы и заключения, какие явствуют. В то же время не дает нам никакого права г-н Чехов предполагать, чтобы в лице Орлова он обобщал всех петербургских администраторов без исключения, в лице Зинаиды Федоровны — всех русских или, по крайней мере, столичных женщин, и, наконец, чтобы «неизвестный человек» олицетворял в себе всех людей одного с ним образа мыслей. Мы можем только сказать, что в лице Орлова обобщено явление современной жизни, действительно замечательное и заслуживающее полного внимания, — явление, встречающееся ныне на каждом шагу и с которым волей-неволей приходится считаться.

Но не следует, в свою очередь, закрывать глаза и на такое вопиющее явление, какое изобразил г-н Чехов в лицах Зинаи-

ды Федоровны и «неизвестного человека». Явление это слишком часто встречается в нашей жизни и имеет слишком большое значение в ней, чтобы игнорировать его. Видеть в Зинаиде Федоровне ничего более, как экзальтированную бабенку, а в «неизвестном человеке» — неврастеника и кисляя, — значит смотреть на вещи крайне поверхностно и упускать из внимания целого слона, а между тем в слоне-то этом таится главная суть произведения г-на Чехова, и заслуживает г-н Чехов за этого слона большой благодарности, а не укоров в том, зачем он нас не утешает и не ободряет.

VII

Слон, скрывающийся в произведении г-на Чехова, заключается в следующем: рядом с Орловыми, с этими поистине какими-то апокалипсическими чудовищами, нагло, дерзко и цинично отрицающими всякие идеалы и смеющимися над всем, что только может быть в человечестве святого, мы встречаем в нашей современной жизни очень много людей, которые, повидимому, очень дорожат разными прекрасными идеалами, увлекаются ими, устраивают себе из них своего рода религиозный культ; не ограничиваясь их исповеданием, стремятся проводить их и в самой жизни. Что, казалось бы, лучше? Но из всего этого культа и проведения идеалов в практике жизни ровно ничего не выходит, вся деятельность подобного рода людей сводится к нулю, — и все это происходит не от чего иного, как лишь оттого, что они не столько заботятся о достижении какой-либо намеченной цели, об успешности дела, сколько утешаются самим процессом дела, воображая, что в этом процессе и заключается вся суть их идеальности. Казалось бы, не все ли это равно: раз человек увлекается процессом дела, то, думает он или не думает о цели, — процесс сам собой должен его куда-нибудь привести. Но в том именно и разница, что, откиньте вы цель, и сам по себе процесс ни к чему привести не в состоянии, обращается в мертвую обрядность, гимнастическое упражнение мускулов, щекотание нервов, минутное удовлетворение самолюбия и тщеславия. Человека радует, что он делает нечто особенное, геройское, что не под стать рутинерам и пошлякам, и он утешается этим, совершенно не принимая в расчет, будут ли какие-либо результаты его деятельности. В конце концов действительно никаких результатов и не оказывается, и не потому только не оказывается, что деятель их не предусматривал, а потому, что сама деятельность, являясь сво-

его рода искусством для искусства, носит в таком случае самодовлеющий характер носящегося по воздуху мыльного пузыря, играющего всеми цветами радуги и в одно мгновение разлетающегося мелкой пылью. Если бы носитель идеалов задался какой-либо определенной и достижимой целью, он, конечно, выбрал бы или изобрел и такие средства, которые ведут прямо или косвенно к этой цели. Отсутствие же цели освобождает его и от изобретения каких бы то ни было рациональных средств; является хватание за первое, что только подвертывается под руку и что только встречается в жизни; повторяется буквально то самое, чем грешил и Дон Кихот, который в свою очередь стремился к очень возвышенным идеалам, а на деле боролся с ветряными мельницами или стада баранов принимал за полчища сарацин.

Таких дилетантов-идеалистов мы встречаем в жизни на каждом шагу, ими у нас хоть пруд пруди. Они представляют собой вопиющее зло нашей жизни, чуть ли не в большей еще степени, чем Орловы, потому что последние играют в открытую и по крайней мере никогда не обманывают. Дилетанты же, суя вам в руку грязь под видом золота, способны исказить, испортить всякое дело. Как Зинаида Федоровна, так и «неизвестный человек» являются перед нами именно подобного рода дилетантами своих излюбленных идеалов.

Зинаида Федоровна принадлежала к большому свету, была изнежена и избалована жизнью, но тем не менее чувствовала себя глубоко несчастной. Автор не знакомит нас с ее прошлым, но из ее намеков мы можем судить, как оно было хорошо:

«Когда я, например, думаю о прошлом, — рассказывает она, — о своей тогдашней жизни... ну, о людях вообще, то все это сливается у меня в одно — в образ моей мачехи. Грубая, наглая, бездушная, фальшивая и к тому же еще морфинистка. Отец, слабый и бесхарактерный, женился на моей матери из-за денег и вогнал ее в чахотку, а эту вот, свою вторую жену, мою мачеху, любит страстно, без памяти... Натерпелась я!»

Почти девочкой выдали ее замуж за престарелого чиновника[6], окружили роскошью, комфортом. Все желания и прихоти ее немедленно удовлетворялись. Но недоставало в ее жизни одного, и самого главного для молодой женщины, — той истинной человеческой любви, которая заключалась бы не в одной чувственности, а в духовной солидарности. Не найдя такой любви в муже, она начала искать ее на стороне, и началась та преступная и отвратительная жизнь взаимных обманов и

лицемерного притворства, какой довольствуются столь многие светские женщины. Но Зинаида Федоровна не могла довольствоваться постыдным извращением идеала семейной жизни и счастья. «В эти шесть лет, — рассказывает она о своем семейном аде, — сначала играть в любовь и воображать, что она есть, потом обманывать друг друга и каждую минуту дрожать от мысли, что не сумеешь, краснеть от того, что неискусно обманываешь, улыбаться, когда стыдно, и целовать, когда чувствуешь физическое отвращение, — и все это ради чего? Ради того, чтобы быть на хорошем счету у людей, мнение которых презираешь, ради того, чтобы есть, пить, спать, наряжаться, говорить пошлости, чтобы не нарушать порядка, который установился только потому, что люди, подчинившиеся этому порядку, не знали, что такое истинная любовь, искренность, свобода...»

Вычитавши в романах, что истинно идеальные женщины не обманывают мужей, не лгут и не притворствуют ради сохранения привольной жизни в неге и роскоши, — а смело прерывают со всем прошлым и, пренебрегая светскими предрассудками и сплетнями, открыто бросают нелюбимых мужей и устраивают новую идеальную и свободную жизнь с любимым человеком, — Зинаида Федоровна и решилась последовать этому идеалу. «Нет, — решила она, — пора, пора взяться за ум и порвать навсегда с этими людьми и порядками, иначе не увидишь, как пройдут лучшие годы и тот же кумир, которому ты служила, оглянется и насмешливо покажет тебе язык!» Далее она сказала мужу, что любит другого и живет с ним уже больше полугода, что это ее настоящий, законный муж, и она считает долгом совести сегодня же переехать к нему, несмотря ни на что, хотя бы в нее стреляли из пушек!..

«— Нет выше блага, как свобода! — говорила она при этом. — Ведь какая, подумаешь, нелепость! Мы не даем никакой цены своему собственному мнению, даже если оно умно, но дрожим пред мнением разных глупцов и заведомых негодяев. Я боялась чужого мнения до последней минуты, но как только послушалась самое себя и решила жить по-своему, глаза у меня открылись, и я увидела, что бояться было нечего. Я победила свой глупый страх и теперь счастлива и всем желаю такого счастья!..»

Сказано и сделано. И вдруг кто же оказался героем, ради которого решилась Зинаида Федоровна на свой отважный шаг? Кого избрала она кумиром своего сердца, долженствовавшим помочь ей осуществить ее идеал истинного и безупречно-

го счастья семейной жизни? Орлова — того самого Орлова, который не иначе как с отвращением говорил о кастрюлях, пеленках и всех атрибутах семейной жизни и признавал любовь только как наслаждение чувственностью, облагороженное декорумом внешнего изящества!.. Пусть бы Зинаида Федоровна влюбилась в Вронского, в Молчалина, в какую хотите ничтожную мразь, но Орлов в качестве осуществителя идеала семейной жизни — это такая ужасная ирония, что трудно себе и представить, чтобы судьба могла над кем-нибудь посмеяться более жестоко!..

Как возникла любовь и сближение Зинаиды Федоровны с Орловым, в повести не сказано. Во всяком случае, можно с достоверностью предположить, что любовь эта имела вполне вид заурядного великосветского адюльтера и не шла далее. Не такой был человек Орлов, чтобы прикидываться чем-то вроде Инсарова или Лопухова и рисоваться перед женщиной олицетворением новых идеалов и спасителем их от ига старых и нелюбимых мужей.

И вдруг, не позаботившись сколько-нибудь позондировать любимого человека относительно его взглядов на жизнь и людей вообще и на брачные идеалы — в частности, хоть бы сговориться с ним и условиться, — она взяла да и нагрянула к нему нежданно-негаданно со всем своим семейным скарбом, сервизами и кастрюлями!..

Что же руководило ею в таком необдуманно глупом поступке, стоившем ей горького разочарования, как не увлечение одной только эффектной красивостью свободной любви и решительного шага, без малейшего принятия в расчет разумной целесообразности своего поступка. Казалось бы, что именно в таком щекотливом деле, как замена законного мужа незаконным, — деле, при условиях нашей жизни весьма рискованном и могущем очень легко и скомпрометировать женщину, и погубить ее, — каждая мало-мальски благоразумная и предусмотрительная женщина должна была бы заранее взвесить все шансы успешности рокового шага и решиться на него только в таком случае, если бы была убеждена не одним слепым увлечением страсти, но и голосом холодного рассудка, что может положиться на человека, с которым решается соединиться, как на каменную гору. И вдруг — взяла и приехала, даже не осведомившись, желает ли Орлов принять ее в качестве сожительницы. Что же это, как не одно увлечение процессом дела, не загадывая о завтрашнем дне? Зинаида Федоровна была уверена, что процесс этот так красив сам по себе, что не может он

не нравиться и Орлову, которого увлеченная женщина наделяла в своем воображении всеми вычитанными из книжек идеалами.

При этом очень верно и тонко подмечена г-ном Чеховым замечательная черта, что, любуясь и увлекаясь процессом разрыва со всем старым и вступления в новую, свободную и разумную жизнь, Зинаида Федоровна в сущности оставалась все той же прежней избалованной светской женщиной, выдрессированной не для какой-нибудь новой, а все для той же старой жизни. Так, проходя мимо зеркала, даже когда у нее были заплаканы глаза, она не могла удержаться, чтобы не взглянуть на себя и не поправить прически; все еще продолжала живо интересоваться нарядами и приходить в восторг от своих покупок. Это как-то не шло к ее искренней печали. Она, как сама говорила, навсегда порвала с пошлым, ненавистным светом и в самом деле нигде не бывала, кроме магазинов и своей старой гувернантки, а между тем зорко следила за модой и шила себе дорогие платья. Для кого и для чего?

«Мне особенно памятно, — пишет в своем дневнике "неизвестный человек", — одно новое платье, сложное по замыслу, изысканное и, по-моему, в высшей степени безвкусное; портниха уверяла, что оно прекрасно сидит и к лицу, и что она сложена на редкость. Это лишнее, ненужное платье стоило четыреста рублей. Я вспоминал наших поденщиц, которые за свой каторжный труд получают по двугривенному в день на своих харчах, и венецианских и брюссельских кружевниц, которым платят только по полуфранку в день в расчете, что остальное они добудут развратом, и мне было стыдно, неловко, и я ненавидел Зинаиду Федоровну за то, что она, слушая портниху, краснела от удовольствия».

Но при всем этом Зинаида Федоровна все-таки заслуживает всяческого снисхождения, если взять в расчет, что она, как весьма многие женщины, была воспитана в полном неведении жизни и людей. Она была испорчена прежней своей жизнью, но и при самой этой испорченности все-таки сохранила душу живу и смутные чаяния иной, разумной и идеальной жизни. Она увлеклась одним процессом своего освобождения и возрождения, не вдумываясь глубоко в целесообразность последствий, поступила крайне опрометчиво и безумно и за то была жестоко наказана полным разочарованием в любимом человеке. Но не бросим в нее камень осуждения и простим в ней ребенка, который кинулся в омут, потянувшись за цветочком, или бабочку, сгоревшую в привлекшем ее огне.

Совсем не таков был «неизвестный человек». Это был не мальчик, не ведающий, что творит, а муж, искушенный опытом жизни, прошедший сквозь огонь и медные трубы. От него мы вправе требовать более серьезного и осмысленного отношения к тому, что он делает. Посмотрим же, как он себя проявляет.

VIII

Казалось бы, не должно быть ни малейшего сомнения в том, что истинная, высокая, чистая и святая любовь к женщине не только не заключает в себе чего-либо эгоистического, отвлекающего человека от забот о ближних, о благе родины, от законов чести и долга, а, напротив того, будит и возбуждает все инстинкты высшего порядка. Человек, загорающийся такой любовью, чувствует такой высокий подъем духа, что у него является неудержимое стремление совершить какой-нибудь подвиг и осветить им свое высокое чувство, показать себя достойным ожидаемого счастья и встать на высоте того идеала, во имя которого его полюбили. В чем же и заключается поэзия любви, как не во взаимном желании двух любящих существ идти рука об руку по пути правды и добра. Казалось бы, это и всегда так было, — и в эпоху первых веков христианства, когда нередко любовь вдохновляла молодых мучеников мужественно выступать на арену цирка на растерзание львов и тигров, и в средние века, когда избранные дамы сердца побуждали благородных рыцарей совершать чудеса храбрости, защищая обижаемых и угнетаемых, да и в наше время любовь не перестает зачастую играть не последнюю роль в пробуждении и пришпоривании самых высоких альтруистических стремлений. Особенно это так на Западе. Я, по крайней мере, как ни стараюсь, никак не могу припомнить ни одного иностранного произведения, в котором любовь (если только изображается истинная, высокая, духовная любовь, а не та исключительно физиологическая, какой занимаются французские натуралисты) не играла бы роли вдохновительницы на все доброе. Так, я весьма недавно перечитывал роман Диккенса «История двух городов», который в юности произвел на меня потрясающее впечатление, доходившее до галлюцинаций. В романе этом одну и ту же девушку, мисс Манет, страстно полюбили два молодых человека: один француз — Дарне, последний представитель знатной французской аристократической фамилии, последователь новых идей, отказавшийся от дворян-

ства, всех богатств и привилегий и переселившийся в Англию зарабатывать хлеб честным трудом, а другой — как две капли воды похожий на него наружностью, но горький пьяница, английский клерк мистер Картон. И вот мы увидим, что ни того, ни другого любовь не сделала узким эгоистом, глухим и немым ко всему, что творится на свете, а, напротив, обоих повлекла к самому высокому самопожертвованию. Дарне, только что женившийся и чувствовавший себя на седьмом небе, тем не менее тайком от молодой жены бежал во Францию, сознавая всю постыдность пресмыкания в безопасности между малодушных эмигрантов, в то время как на родине его рекой лилась кровь за свободу, и мужественно встал лицом к лицу опасности лечь под ножом гильотины. Мистер Картон, в свою очередь, почувствовал такой высокий подъем духа, что решился пожертвовать постылой жизнью счастью своей возлюбленной и, устроив бегство Дарне, сам за него пошел на гильотину, пользуясь сходством с ним.

Отчего же только наша беллетристика так часто изображает любовь в виде постыдного нравственного падения, дрянного опошления и забвения всех заветов юности, всех требований чести и долга? Предполагается так, что человек только до тех пор и может быть на высоте своего призвания, гражданского мужества и подвижничества, пока далек от женской прелести; а как только вкусит проклятого любовного зелья, так в глазах у него все и потемнеет, и позеленеет: прощай, родина, борьба со злом, талант; все приносится в жертву свиванию теплого семейного гнездышка и эгоистическому блаженству в его недрах. Что это такое? Остаток допетровского домостроевского аскетизма, или же столь дряблой натуришкой обладает русский человек, что не в состоянии бывает совместить разом двух сильных страстей и способен, оказывается, всецело отдаваться лишь одной из них?

В том и дело, что нет, тысячу раз нет. Многочисленные исторические примеры и наблюдения современной жизни могут нас убедить, что и в нашей жизни любовь очень часто играет роль вдохновительницы. Но это бывает лишь тогда, когда ей есть на что вдохновлять людей. Любовь может быть вдохновительницей только тогда, когда у человека есть живое дело, которым он глубоко и страстно проникнут, и которое есть дело самой жизни его. Такое именно дело мы видим и у первых христиан, и у средневековых рыцарей, и у Дарне. В самом деле, если я страстно люблю искусство, науку, — статочно ли, чтобы я разлюбил их и бросил только потому, что полюбил женщину?

Но совсем другое дело, когда любовь является в жизни человека единственной живой страстью; все же остальное в ней мертво, формально и обрядно. Понятно, что любовь не может вдохновить конторщика к более энергическому выстукиванию на счетах железнодорожных балансов; не может она зажечь новой энергией и человека, совершающего что-либо в виде принудительного процесса, исполняемого на основании отвлеченных внушений долга и лишенного в то же время всякой разумной и осязательной целесообразности. Живое всегда победит мертвое, и человек весь отдастся этому живому.

Так случилось и с героем повести г-на Чехова «неизвестным человеком».

Автор не знакомит с прошлым своего героя, и мы узнаем только вскользь, что он служил некогда в морской службе, был лейтенантом, совершил кругосветное путешествие, но так, по-видимому, мало любил свое морское дело, что променял его на какое-то другое. Мы имеем основание предполагать, что и к этому другому делу он относился так же мертво и формально, как некогда к морскому. По крайней мере, мы видим, что он поступил к Орлову в лакеи неспроста, а ради каких-то особенных таинственных соображений, но когда эти соображения обманули его и жить у Орлова в унизительной роли лакея оказалось не для чего, он скучал, томился, считал пропащим для себя и для дела каждый день своей жизни, и все-таки продолжал жить. Очевидно, это была апатия изверившегося и утомленного человека, для которого день прошел, и слава Богу.

Но не все умерло в душе его: было в ней нечто и такое, что призывало его к жизни и наполняло его мозг горячими мечтами: «Орлов, — читаем мы, — брезгливо отбрасывал от себя женские тряпки, детей, кухню, медные кастрюльки, а я подбирал все это и бережно лелеял в своих мечтах, любил, просил у судьбы, и мне грезилась жена, детская, тропинка в саду, домик; потом фантазия уносила меня в аудиторию или на пароход и в океан, оттуда опять в мою детскую — и так без конца...»

Зинаида Федоровна и явилась осуществлением этих единственно живых его мечтаний. Хотя он и пишет, что не был влюблен в нее, и что только в обыкновенном человеческом чувстве, которое питал к ней, было гораздо больше молодого, свежего и радостного, чем в любви Орлова, но в какой степени на самом деле это была всепоглощающая страсть, мы можем судить по следующим строкам:

«Работая по утрам сапожной щеткой или веником, я с замиранием сердца, как мальчишка, ждал, когда, наконец, услы-

шу ее голос и шаги и увижу милое, доброе, немножко заспанное лицо. Стоять и смотреть на нее, когда она пила кофе и потом завтракала, подавать ей в передней шубку и одевать на ее маленькие ножки калоши, причем она опиралась на мое плечо, потом несколько часов подряд ждать с нетерпением, когда снизу позвонит мне швейцар, встречать ее в дверях розовую, холодную, попудренную снегом, слушать отрывистые восклицания насчет мороза или извозчика, — если бы вы знали, как все это было для меня важно и полно интереса! Мне хотелось влюбиться в нее и хотелось, чтобы у моей будущей жены было именно такое лицо, такой голос!..»

И вот, раз у него, испытавшего, по собственным словам его, голод, холод, болезни, лишение свободы, но личного счастия не знавшего, бесприютного и имевшего за душой одни тяжкие воспоминания, которые пугали его совесть, — загорелась живая страсть. Понятно, что все мертвое, отвлеченно надуманное должно было бесследно сгореть в огне этой страсти, и он почувствовал вдруг, что в нем произошла перемена, и он стал другим человеком. «Чтобы проверить себя, — говорит он, — я начал было вспоминать свое прошлое, но тотчас мне стало жутко, как будто я нечаянно заглянул в темный угол. Вспомнил я своих товарищей и знакомых, и первая мысль моя была о том, как я покраснею и растеряюсь, когда встречу кого-нибудь из них. Кто же я теперь такой? О чем мне думать и что делать? Куда идти? Для чего я живу?»

Страшно было это жуткое сознание своего нравственного падения, своей измены всему прошлому, что до сих пор составляло содержание всей его жизни, — но весь ужас трагической его коллизии ждал героя нашего впереди и заключался в той радикальной противоположности, какая существовала между ним и Зинаидой Федоровной. Оба они жили до того времени призрачной жизнью, оба обманывали себя и других теми иллюзиями, которыми тешились, оба пришли к разочарованию в этих иллюзиях, к полному нравственному банкротству, но великое горе для обоих было то, что один искал выхода в том самом, в чем разочаровалась другая, и наоборот.

Когда герой открыл глаза Зинаиде Федоровне и дал ей понять весь позор ее ложного положения в доме Орлова, она была готова лишить себя жизни, но он, воззвав ее к настоящему, а не призрачному обновлению, увлек ее за границу, где, слушая его рассказы из прошлого, она загорелась новой энергией протеста против всего своего прошлого и говорила:

— Я сама ненавижу и презираю свое прошлое, и Орлова, и свою любовь... Какая эта любовь? Это эгоизм, грубый, пошлый

эгоизм!.. — продолжала она, сверкая глазами. — Я любила Орлова, то есть, другими словами, хотела, чтобы он принадлежал только мне, — и в этом вся жизнь, все страдание. Теперь даже смешно все это, — говорила она, подходя к окну и глядя вниз на канал. — Все эти любви только туманят совесть и сбивают с толку. В жизни или вовсе нет смысла, или же она только в одном — в борьбе. В борьбе не на жизнь, а на смерть! Наступить каблуком на подлую змеиную голову, чтобы она — крак! Вот в чем смысл.

Случись у нашего героя за душой кроме любви к Зинаиде Федоровне хоть что-нибудь столь же живое, какова была его любовь, очень возможно, что, как ни была разочарована Зинаида Федоровна в любви, она могла бы со временем и вновь полюбить человека, спасшего ее от смерти. Как любовь вдохновляет на подвиги, так, наоборот, и живое увлечение каким-нибудь делом способно возбудить любовь. Энтузиасты, как известно, по большей части пользуются успехом у женского пола. Но чем более разглядывала Зинаида Федоровна нашего героя, тем более и более убеждалась, что перед ней не живой человек, а гнилой труп, да к тому же еще и обманщик почище Орлова, так как, желая привлечь ее, он рисовался перед нею тем, в чем сам изверился, и сулил ей то, что дать был давно уже не в состоянии. И вот, наконец, у них произошло страшное и роковое объяснение, в котором вся фальшь их взаимных отношений всплыла наружу и обнаружилась во всем своем безобразии и безвыходности.

«— Владимир Иванович... — сказала она тихо и прерывисто дыша; ей тяжело было говорить. — Владимир Иванович, если вы сами не верите в дело, если вы уже не думаете вернуться к нему, то зачем... зачем вы тащили меня из Петербурга? Зачем обещали и зачем возбудили во мне сумасшедшие надежды? Убеждения ваши изменились, вы стали другим человеком, и никто не винит вас в этом, — убеждения не всегда в нашей власти, но... но, Владимир Иванович, Бога ради, зачем вы неискренни? — продолжала она тихо, подходя к нему. — Когда я все эти месяцы мечтала вслух, бредила, восхищалась своими планами, перестраивала свою жизнь на новый лад, то почему вы не говорили мне правды, а молчали или поощряли рассказами и держали себя так, как будто вполне сочувствовали мне? Почему? Для чего это было нужно?

— Трудно сознаваться в своем банкротстве, — проговорил он, оборачиваясь, но не глядя на нее. — Да, я не верю, утомился, пал духом... Тяжело быть искренним, страшно тяжело — и я молчал. Не дай Бог никому пережить то, что я пережил.

— Владимир Иванович, — сказала она и взяла его за обе руки. — Вы много пережили и испытали, знаете больше, чем я; подумайте серьезно и скажите: что мне делать? Когда я мало-помалу убедилась, что вы не верите,

то и у меня поколебалась вера, и я также... пала духом. Научите меня. Если вы сами уже не в силах идти и вести за собой других, то по крайней мере укажите, куда мне идти. Согласитесь, ведь я живой, чувствующий и рассуждающий человек... Попасть в ложное положение... играть жалкую, унизительную роль... мне это тяжело. Я не упрекаю, не обвиняю вас, а только прошу.

— Ну, что же? — спросила Зинаида Федоровна, после того как гарсон принес чай и вышел. — Что вы мне скажете?

— Не только свету, что в окне, — отвечал герой. — И кроме меня есть люди, Зинаида Федоровна.

— Так вот укажите мне их, — живо сказала она. — Я об этом только и прошу вас.

— И еще я хочу сказать, — продолжал он. — Служить идее можно не на одном каком-нибудь поприще. Если ошиблись, изверились на одном, то можно отыскать другое. Мир идей широк и неисчерпаем.

— Мир идей! — проговорила она и насмешливо поглядела ему в лицо. — Так уж лучше мы перестанем... что уж тут...

Она покраснела и пошла к столу наливать чай.

— Мир идей! — повторила она и отбросила салфетку в сторону, и лицо ее приняло негодующее, брезгливое выражение. — Все эти ваши прекрасные идеи, я вижу, сводятся к одному неизбежному, необходимому шагу: я должна сделаться вашей любовницей. Вот что нужно. Носиться с идеями и не быть любовницей честнейшего, идейнейшего человека — значит не понимать идеи. Надо начинать с этого... то есть с любовницы, а остальное само приложится.

— Вы раздражены, Зинаида Федоровна, — сказал он.

— Нет, я искренна! — крикнула она, тяжело дыша. — Я искренна!

— Вы искренни, быть может, но вы заблуждаетесь, и мне больно слушать вас.

— Я заблуждаюсь! — засмеялась она. — Кто бы говорил, да не вы, сударь мой! Пусть я покажусь вам неделикатной, жестокой, но куда ни шло: вы любите меня? Ведь любите?

Герой покраснел и пожал плечами.

— Да, пожимайте плечами! — продолжала она насмешливо. — Когда вы были больны, я слышала, как вы бредили мной, потом постоянно эти обожающие глаза, вздохи, благонамеренные разговоры о близости, духовном родстве... Но главное, — почему вы до сих пор были неискренни? Почему вы скрывали то, что есть, а говорили о том, чего нет? Сказали бы с самого начала, какие собственно идеи заставили вас вытащить меня из Петербурга, так бы уж я и знала... Отравилась бы тогда, как хотела, и не было бы теперь этой нудной комедии... Э, да что говорить! — Она махнула на него рукой и села.

— Похоже на то, как будто вы подозреваете во мне бесчестные намерения, — обиделся он.

— Ну, да уж ладно! Что уж тут! Я не намерения подозреваю в вас, а то, что у вас никаких намерений не было. Будь они у вас, я бы уж знала их. Кроме идей о любви у вас ничего не было, — засмеялась она. — Теперь идеи и любовь, а в перспективе — я любовница. Таков уж порядок вещей и в

жизни, и в романах... Вот вы бранили его, — сказала она и ударила ладонью по столу, — а ведь поневоле с ним согласишься. Недаром он презирает все эти идеи.

— Он не презирает идеи, а боится их! — крикнул я. — Он трус и лжец.

— Ну, да уж ладно. Он трус, лжец и обманул меня, а вы? Извините за откровенность: вы кто? Он обманул и бросил меня на произвол судьбы в Петербурге, а вы обманули и бросили меня здесь. Но тот хоть идей не приплетал к обману, а вы...

— Бога ради, зачем вы это говорите? — ужаснулся герой, ломая руки и быстро подходя к ней. — Если Орлов и я обманули вас, то причем тут идеи? Чем они виноваты? Ведь не я и не Орлов их выдумали... Нет, Зинаида Федоровна, нет, это цинизм, нельзя так отчаиваться, выслушайте меня, — продолжал он, ухватившись за мысль, которая вдруг неясно блеснула у него в голове и, казалось ему, могла еще спасти их обоих. — Слушайте меня... Я чахоточный, испытавший на своем веку, кажется, все, что только можно испытать человеку, крепко понял мозгом и своею болью, что назначение человека или ни в чем, или же только в одном — в самоотверженной любви к ближнему. Вот куда мы должны идти и в чем наше назначение! Вот моя вера!

Дальше он хотел сказать о милосердии, о всепрощении, о том, что можно служить истине независимо от принадлежности к той или другой категории или партии, но голос его вдруг зазвучал неискренне, он смутился и в отчаянии махнул рукой.

— Мне жить хочется! — проговорил он искренне. — Жить, жить — и больше ничего. Я хочу мира, тишины... я хочу тепла, вот этого моря, вашей близости. О, как бы я хотел внушить и вам эту страстную жажду жизни! Она, быть может, болезнь, да, вероятно, и есть болезнь, но с ней хорошо. Как бы мы жили! Вы только что говорили про любовь, но для меня было бы довольно и одной близости вашей, вашего голоса, выражения лица... Я бы служил вам, берег и, как говорится, лелеял бы вас... Вашего ребенка я любил бы, как своего... и я уже люблю его.

Она покраснела и сказала быстро, чтобы помешать ему говорить:

— Вы любите жизнь, а я ее ненавижу. Стало быть, дороги у нас разные».

И затем, произведя на свет девочку, которой была беременна от Орлова, она отравилась.

Признаюсь, давно уже не приходилось читать в литературе нашей ничего столь глубокого и сильного, как вся эта сцена. И возвращаясь к началу своего трактата о г-не Чехове, я обращаюсь в заключение ко всем мало-мальски беспристрастным читателям и спрашиваю, — неужели подобную сцену, которую можно смело поставить на одном ряду со всем, что только было лучшего в нашей литературе, мог создать писатель, не имеющий никаких идеалов?





П. П. ПЕРЦОВ

Изъяны творчества

(Повести и рассказы А. Чехова)

I

Одна древняя легенда повествует, что некий царь, шедший со своим войском через пустыню, желая осмотреть окрестности, велел воинам каждому принести по горсти земли, и из этих горстей вырос целый холм, и царь мог подняться на него, и обширный вид открылся его глазам.

Эта легенда хорошо передает обобщающую и раздвигающую горизонты силу мелочей. «Курочка по зернышку клюет и сыта бывает», «с миру по нитке — голому рубашка» — таковы народные афоризмы, трактующие ту же тему. И действительно, мелочь только до тех пор и мелочь, пока она остается в одиночестве, но как скоро к ней присоединяется другая, третья, пятая, десятая мелочь, то значение этой массы все растет и растет; холм, составляемый ими, подымается все выше и выше, и вместе с ним подымаемся и мы над «долиной жизни», и горизонты наши все расширяются, и взоры наши видят то, чего не видели раньше. Грозная сила мелочей растет, можно сказать, прямо пропорционально их количеству, и из их мелких, невидных единиц складывается мало-помалу крупная цифра, целая сторона жизни, нередко первоклассной важности. «Ах, эти мелочи! Как чесоточный зудень, впиваются они в организм человека и точат, и жгут его... Мелочи, мелочи, мелочи — заполонили всю жизнь...» [1], — жаловался великий сатирик на всепокоряющую и засасывающую силу мелочей, не дающих в конце концов ни идти, ни дышать. Но тот же Салтыков прекрасно понимал и обобщающую их силу, дающую богатый материал для выводов и размышлений. Весь его сборник «Мелочи жизни» служит этому доказательством. Постепенно переходит

сатирик от мелочи к мелочи, точнее, от одной группы мелочей к другой их группе. Он останавливается и рассматривает эту массу «чесоточных зудней», впившихся в человека и отнявших у него не только возможность жить жизнью «разумного Божьего создания», но даже время подумать о бесцельности и бессмысленности своего существования. И под искусным пером сатирика эти разрозненные и связанные лишь единством места и времени «мелочи жизни» начинают мало-помалу слагаться в точный и верный рисунок целого мира, с портретами его опутанных по рукам и ногам обитателей. Нам становятся ясны и пустота их жизни, и причины этой пустоты, и место, занимаемое каждым отдельным изображенным перед нами явлением в общем ходе жизни, и даже где-то там, далеко в тумане, мерцает нам свет желанного дня и выход из этой одуряющей мглы мелочей на простор свободной и разумной жизни. Одним словом, перед нами воздвигнут холм, поднявшись на который мы многое увидали и многое поняли, и даже завидели вдали обетованную землю.

Но не всегда так бывает. Рядом с вышеприведенной легендой существует другая, не менее древняя легенда о данаидиной бочке, которая, конечно, знакома нашим читателям. Эта мифическая бочка тем и была ужасна, что вы напрасно стали бы вливать в нее хоть миллионы ведер — вся вода убегала тотчас же, ничего не выходило из вашей работы и вы, как были с пустыми руками, так и остались после самой прилежной и долгой работы. Здесь масса отдельных ведер исчезла бесследно — масса мелочей не сложилась в одно целое, не дала никаких выводов, никаких результатов. Каждое отдельное ведро вы держали в руках, каждая отдельная мелочь была перед вашими глазами, но вода убежала в землю, мелочь исчезла из глаз, не оставив следа, или, точнее, она как была, так и осталась мелочью, единичной и оторванной от своего целого. И напрасно вы будете лить ведро за ведром, напрасно станете собирать мелочь за мелочью, — данаидина бочка останется пуста, и перед вами будет только ворох мелочей, а не стройное здание. Горсть за горстью сыпались перед нами, а холм не воздвигся, мы остались стоять на равнине, и как были сужены наши горизонты, такими они и остались.

Подобный казус может случиться и в литературе. Бывают писатели с ясными и твердо определенными воззрениями на жизнь, глубоко проникающие в смысл ее явлений и умеющие каждого сверчка посадить на соответствующий ему шесток. Такие писатели пишут «Мелочи жизни», и их произведение

приобретает значение для характеристики не русской только, но и общечеловеческой жизни, или создают «Записки охотника» — ряд маленьких новелл, связанных общей идеей и, помимо своих художественных и психологических достоинств, обрисовывающих нам целую сторону нашей жизни, причем, однако, и каждая из этих новелл в отдельности является совершенно законченным и ясным созданием. Или же, наконец, такие писатели касаются в своих произведениях разных сторон жизни и дают нам ряд отдельных картин, но, не говоря уже о том, что смысл каждой такой картины тоже совершенно ясен, из их совокупности неизбежно получаются выводы общего характера, ибо ведь все они написаны одной и тою же рукой, одним и тем же художником, миросозерцание которого, раз он им обладает, не могло не отразиться в его творениях. Поэтому и «Ревизор», и «Мертвые души», и «Шинель», и «Миргород», и «Женитьба», и «Невский проспект», и даже «Нос» дают нам, помимо своего специального впечатления, нечто общее, и каждое из них все яснее обрисовывает нам «пошлость пошлого человека» и в то же время все полнее раскрывает «бедность, да бедность несовершенства человеческой жизни» [2]. А Гоголь еще далеко не принадлежит к числу писателей со строго и всесторонне разработанным миросозерцанием, и творил он не в силу сознательного убеждения, а повинуясь лишь стихийной силе своего таланта.

Но бывают писатели и другого типа. Несомненный, даже большой талант не есть еще гарантия правильности и ясности миросозерцания. «Талант есть пустая бутылка — важно, чем она наполнена», — говорил покойный Салтыков. Талант есть, скажем мы, та кисть, которая рисует картину, но кисть не может ходить по полотну сама собой — ею должна управлять человеческая рука, а руки бывают разные. Если писатель сам не знает «левая, правая где сторона», что бело и что черно, то это отсутствие устойчивого и определенного взгляда на вещи, отсутствие *понимания* смысла изображаемых явлений неизбежно отразится и на его произведениях. И тогда мы напрасно станем искать в массе нарисованных им мелочей связывающего звена, напрасно будем ждать, когда они сложатся в обсервационный холм, — мелочи останутся мелочами, каждая отдельная горсть будет лежать особняком, ведро за ведром будут выливаться перед нашими глазами, но бочка Данаид останется пуста.

В нашей литературе есть яркий пример таланта последнего типа. Читатели, конечно, уже давно угадали, что мы говорим

об Антоне Чехове. Талант настолько сильный, что ему нет равного в действующей русской беллетристике; талант, в три-четыре года выбившийся из трущоб наших юмористических журналов в первый план, но обращавший на себя внимание еще в этих трущобах; талант, каждая новая вещь которого читается с жадностью, производит сильное впечатление и подымает массу разговоров, — одним словом, светлое и отрадное явление, еще раз доказывающее, что «не бедна еще природа, не погиб еще тот край»...[3] Казалось бы, только радоваться на это явление, только прислушиваться к каждому новому звуку этих талантливых речей и поучаться и комментировать их. Но «во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинах, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого человека».

На беду себе написал г-н Чехов эти слова. Со времени появления «Скучной истории» не было, кажется, статьи, посвященной ему, в которой эти слова не цитировались бы в применении к их автору. И действительно, трудно придумать более точную характеристику общего впечатления, производимого всей совокупностью произведений г-на Чехова, и точнее определить их общий недостаток. Читая отдельные вещи г-на Чехова, вместе с впечатлением от силы его таланта и тем настроением лирического свойства, которым почти всегда проникнуты его рассказы, и которое, естественно, сообщается и читателю, выносится еще и другое, несколько своеобразное впечатление, которое на первых порах выражается смутным ощущением какого-то недостатка — «все хорошо, а чего-то нет». Талант автора несомненен, его характеристики ярки и остроумны, его действующие лица — живые, в плоть и кровь облеченные фигуры, рассказ ведется бойко, картины природы останавливают внимание свежестью и красотой — словом, все данные для полного успеха автора и полного удовлетворения читателя, а между тем этот последний невольно чувствует какой-то пробел и не находит в себе законченного впечатления. «Все хорошо, а чего-то нет».

Этот пробел становится еще чувствительнее, если читать произведения Чехова не «в розницу», а «оптом», т. е. перечитать его сборники — «В сумерках», «Рассказы», «Хмурые люди». Мелкие рассказы г-на Чехова, взятые в одиночку, еще могут удовлетворить собою читателя, если он станет смотреть на них именно как на художественную мелочь, род литературных миниатюр, но сборники этих миниатюр уже невольно бу-

дят в нем другие требования — «все мелочи, да мелочи, но ведь должно же из этих мелочей в их массе выйти что-нибудь крупное». И читатель начинает жаловаться, что перед ним стоит бочка Данаид, и укоризненно цитирует по адресу г-на Чехова его слова о «боге живого человека». Но г-н Чехов и рад бы удовлетворить требование читателя, он сам понимает недостаток своего творчества, он сам вздыхает о неведомом ему боге и категорически (и даже чрезмерно строго) заявляет устами все того же профессора, что «коли нет этого, то, значит, нет и ничего...». Но «не его в том вина», «наша жизнь нам судьбой сложена», и не г-н Чехов виновен в том, что его творчество так отрывочно и случайно, а сам он может причислить себя к тем, которые говорят:

И любим мы любовью раздробленной
И тихий шепот вербы над ручьем,
И звездный блеск, и все красы вселенной
И ничего мы вместе не сольем[4].

II

Г-н Чехов любит именно не только «раздробленной», но и *одинаковой* любовью «и тихий шепот вербы», и «взор милой девы», и «звездный блеск», и даже нечто гораздо более важное — идею, мысль, явление общественного характера. «Все красы вселенной» находят у него одинаково радушный и, если хотите, одинаково равнодушный прием — ни одной из них не отдаст он своего сердца вполне и беззаветно, ни одну не полюбит исключительной любовью избранницы, ни одну не назовет своей повелительницей.

Минута — ему повелитель...[5]

Он живет и творит всецело под впечатлением данной минуты: поразила его красивая картинка, заинтересовал оригинальный характер, увлекли интересные бытовые отношения, и он садится и записывает свои впечатления до тех пор, пока они живы в нем. Исчезли они, сменились новыми, и он забыл о них, он бежит за новым явлением, как ребенок за бабочкой, и ловит эту хорошенькую, пестренькую бабочку, сажает ее на булавку и преподносит нашему читательскому вниманию. Но ему некогда вдумываться в изображаемые явления, анализировать их, ставить их в цепь причин и следствий и еще менее времени сделать их синтез, выводить из них заключения об-

щего характера. Продолжая нашу метафору, — он ограничивается поимкой отдельных красивых и интересных насекомых, он любуется на них, но ему некогда заниматься их систематизацией и номенклатурой. Для этого нужно рыться в книгах, нужно считать лапки и пятнышки на крыльях, нужно думать и соображать, и, наконец, нужно все отдельные экземпляры привести в стройный порядок, составить из них одну целую и законченную коллекцию. Но когда же ему заниматься этим? Вон летит новая красивая бабочка, вон прогуливается новый золотой жук!.. Скорее за ними, пока они не скрылись, пока впечатление, произведенное ими, живет еще в душе. Отношение г-на Чехова к своему творчеству напоминает приемы фотографа. С одинаковым беспристрастием и увлечением снимает этот своеобразный беллетристический аппарат и прелестный пейзаж весеннего утра или широкой степи, и задумчивое лицо молодой девушки, и взъерошенную фигуру русского интеллигента-неудачника, и оригинальный тип одинокого мечтателя, и тупоумного купца, и безобразные общественные порядки, при которых сумасшедшие оказываются умными, а здоровые — сумасшедшими. Все эти снимки выходят живыми и правдивыми, все они блещут свежестью красок, но в то же время изображаемое ими явление представляется отрывочным и отдельным, стоящим вне цепи причин и следствий, вне связи с другими, соседними фактами.

И ничего мы вместе не сольем... Эта отрывочность изображения уместна и допустима в картинах внешней природы, которые сами себе довлеют, и оттого пейзажи г-на Чехова не оставляют желать ничего лучшего. Но эта фотографическая изолированность спутывает и затемняет наше впечатление, когда перо беллетриста касается явления, имеющего общественный характер. Такие явления становятся понятны только в связи со своими причинами и следствиями, и их изображение для полного и точного впечатления, требует непременно раскрытия внутреннего их смысла и вышеупомянутой связи. Но изобразить этот смысл и эту связь г-н Чехов не может — они не ясны для него самого. Общественный характер данного явления совершенно ускользает, если не от внимания, то от понимания г-на Чехова, и его изображение такого явления, как по отношению к нему автора, так и по манере письма, ничем не отличается от изображения явлений природы или фактов, совершенно безразличных с общественной точки зрения.

Чехову как писателю, как однажды уже было замечено критикой, действительно, все равно — колокольчики ли звенят,

человека ли убили, шампанское ли пьют, или кто-нибудь ни за что ни про что в тюрьму попал[6]. Все это для него безразличные и отдельные явления, и он, г-н Чехов, обязан только срисовать их, а отнюдь не объяснить и даже хотя бы понять их. И оттого совокупность его рассказов производит на нас впечатление разрозненных отрывков неизвестной рукописи. Вчитываемся мы в эти отрывки, каждый из них в отдельности понимаем, хотя и не всегда и не совсем, но целое пребывает для нас в неизвестности, и мы так и остаемся с массой отдельных изречений. Способность синтеза совершенно отсутствует у г-на Чехова, вследствие чего и способность анализа, при всем своем развитии, не приводит к законченным выводам. Такой вывод вытекает, как известно, только из соединения того и другого метода мышления; при исключительном же господстве синтеза мы неизбежно впадаем в произвольность обобщений, а при противоположном недостатке остаемся совсем без них. И, перелистывая сборники г-на Чехова, точно просматриваешь разнохарактерный альбом цветных фотографий: чего-чего тут нет! Но, любуясь на яркие краски пейзажей, на живые черты оригинальной физиономии, чувствуешь неудовлетворенность, натыкаясь на попытку снять явление общественной жизни. Потому что, согласитесь, — фотографический снимок со взятия Бастилии немного уяснил бы нам ход великой революции.

Г-н Чехов, конечно, и не с Бастилии снимает снимки, но сущность дела от этого не меняется. Все таки, благодаря своей легкокрылости, он косит самого себя по ногам, отнимая у своих рассказов то значение, которое они несомненно имели бы при другом складе беллетристической физиономии их автора. И отсюда также вытекает то, странное на первый взгляд, явление, что некоторые рассказы г-на Чехова, имеющие несомненное и иногда крупное общественное значение, проходят совершенно незамеченными с этой стороны. Непонимание самим автором этого значения не может не сообщаться и его читателям. И дело тут именно в *непонимании* факта, а не в ложном его понимании и не в объективности автора, не желающего высказывать свое мнение.

Что касается ложного понимания факта самим автором, то оно неизбежно ведет к ложному его изображению. Поэтому-то Гончаров, хорошо понимавший Александра Адуева, дал нам вполне верным и живым его портрет, а Адуев-дядя, непонятый им, вышел фальшивой, картонной фигурой. Еще убедительнее пример того же автора с типами Обломова и Штольца и его же фигурой Марка Волохова и противоположной ей лич-

ностью — Райского. Поэтому же, что бы ни говорили сердитые на кривое зеркало господа, тип Базарова вполне удался Тургеневу, а типы Нежданова, Соломина etc., равно как героя «Взбаламученного моря» Писемского или «Марева» Клюшникова похожи на восковые фигуры, а не на живых людей[7]. И вышеприведенному правилу нисколько не противоречит пример Гоголя, про которого говорят обыкновенно, что он не понимал значения своих картин. Да, не понимал *всего* их значения, точнее, не предвидел тех выводов публицистического характера, которые будут из них сделаны, но неужели можно серьезно утверждать, что Гоголь не понимал, что за птицы Чичиков, городничий, Коробочка и т. п., какую роль они играли в своем муравейнике и что представлял из себя этот самый муравейник? Если бы кто и решился на такое утверждение, то записная книжка Гоголя представила бы ему достаточное опровержение. Но ложное понимание общественных явлений не есть беда г-на Чехова — его беда заключается в отсутствии *всякого* их понимания, и оттого его рисунок не фальшив, а *неполон*.

Предполагать же, что г-н Чехов имеет совершенно ясное представление о фактах общественной жизни и только не хочет высказать свое мнение, подобно легендарной обезьяне, которая отлично умела говорить, но только не хотела воспользоваться своим искусством, — значит тоже делать совершенно произвольное заключение. Для автора, конечно, вовсе не обязательно высказывание своего мнения — на то его добрая воля, и эта «фигура умолчания» не может повредить ясности его речи, только бы он действительно обладал пониманием своего предмета. Трудно представить себе большую объективность, чем та, которую обнаружил Лев Толстой в «Войне и мире», но, тем не менее, рисуемые им фигуры и явления совершенно ясны для нас, потому что ясны они были и самому автору. Более того — даже когда автор совершенно скрывается от читателей и ведет рассказ от имени одного из героев (что довольно часто бывает и у г-на Чехова), даже тогда для него обязательно сделать ясными для читателей всех лиц рассказа и весь его смысл, хотя бы избранный герой и имел о них смутное представление. Так в «Детстве и отрочестве» Л. Толстого рассказ ведется, как известно, от лица Николеньки, который, со своей ребяческой точки зрения, многое представляет себе неверно, а многого и не понимает, но для нас ясны все лица и подробности рассказа, и мы представляем их себе далеко не так, как Николенька.

И вообще, только тогда художественное произведение приобретет полное значение, даст все, что оно может дать — когда

художник ведает, что он творит. Писатель должен понимать, что он рисует *a*, а не *b*, факт общественной жизни, а не личное ощущение и не явление природы. И благо познавшему истину!

III

Г-н Чехов положил начало своей известности бесчисленным множеством мелких рассказиков и повестушек, нередко в две-три страницы, которые составили впоследствии несколько сборников. Многие склонны думать, что эта-то, так сказать, раздробленность таланта и послужила причиной поверхностного отношения г-на Чехова к сюжетам его произведений. Скороспелая, чуть ли не ежедневная и отрывочная работа и привели будто бы к тому, что крупный по величине талант разменяли на мелочи, и с тех пор он все еще не может отдохнуть от лихорадочно-поспешной работы, сосредоточиться, собраться с силами и создать что-нибудь более крупное и продуманное. В этом же смысле возлагаются и надежды на будущее.

Едва ли, однако, это так. Едва ли поспешность и отрывочность работы были виной художнически-дилетантического воззрения г. Чехова на мир и на людей, а не наоборот. Многописание еще не обусловливает непременно ни небольшого размера произведения, ни небольшой его глубины. Г-н Потапенко вошел в пословицу своей изумительно быстрой литературной фабрикацией[8], но это не помешало ему написать несколько больших вещей и везде, по силе своего разумения, дать ту или иную подкладку их внешнему абрису. То же следует сказать и о других наших многопишущих беллетристах: г-не Немировиче-Данченко, г-не Мамине-Сибиряке, г-не Боборыкине и др. Можно соглашаться или не соглашаться с тем освещением, которое придают эти авторы сюжетам своих произведений, можно находить их взгляд неправильным и даже недостаточно глубоким, но нельзя сказать, что никакого освещения общественной стороны изображаемых ими фактов в их произведениях нет, и что для них не существует этой стороны. Г-н Чехов, напротив, и освободившись из-под гнета спешной и отрывочной работы, остался все тем же литературным миниатюристом, и его взгляд на Божий мир все так же поверхностен и мимолетен. Все большие его произведения страдают отсутствием органической целостности и часто представляют лишь группу мел-

ких рассказов, связанных единством фабулы. Такова, напр., «Степь». И все они отличаются неясностью, спутанностью и противоречивостью их общественного смысла. очевидно, что мы имеем здесь дело уже не со случайным явлением, обусловливаемом чисто внешними и преходящими причинами, а с органическим свойством самого таланта. И в этом смысле г-н Чехов едва ли не «конченный человек». По крайней мере, каждое новое его произведение *по манере письма* ничем не отличается от предыдущих. Да и трудно, в самом деле, ожидать, чтобы написав такую массу вещей на самые разнообразные темы, как г-н Чехов, писатель все еще не выяснил бы своей настоящей литературной физиономии, и в один прекрасный день вдруг явился бы перед нами преображенным по-овидиевски. Но из этого не следует, разумеется, чтоб мы не придавали произведениям г-на Чехова никакой цены, и говорили бы, что на него и на все его будущие создания надо рукой махнуть. Нет, «даже совсем напротив», — недаром же мы назвали выше г-на Чехова первым по силе таланта между современными русскими беллетристами. Как литературный пейзажист и как тонкий изобразитель психического мира человека — волнений, радостей и горестей каждой *отдельной* человеческой души, но непременно отдельной, взятой в качестве самостоятельной индивидуальности, — г-н Чехов не много имеет себе равных даже в нашей богатой литературе. Как хороша, например, хоть эта картина степи.

Когда выходит луна, ночь становится бледной и томной. Мглы как не бывало. Воздух прозрачен, свеж и тепел, всюду хорошо видно и даже можно различить у дороги отдельные стебли бурьяна. На далекое пространство видны черепа и камни. Подозрительные фигуры, похожие на монахов, на светлом фоне ночи кажутся чернее и смотрят угрюмее. Чаще и чаще среди монотонной трескотни, тревожа неподвижный воздух, раздается чье-то удивленное «а-а!» и слышится крик неуснувшей или бредящей птицы. Широкие тени бродят по равнине, как облака по небу, а в непонятной дали, если долго всматриваться в нее, высятся и громоздятся друг на друга туманные, причудливые образы... Немножко жутко. А взглянешь на бледно-зеленое, усыпанное звездами небо, на котором ни облачка, ни пятна, и поймешь, почему теплый воздух недвижим, почему природа настороже и боится шевельнуться: ей жутко и жаль утерять хоть одно мгновение жизни. О необъятной глубине и безграничности неба можно судить только на море, да в степи, только ночью, когда светит луна. Оно страшно, красиво и ласково, глядит томно и манит к себе, а от ласки его кружится голова[9].

Голова кружится и от этого описания. Эта страница написана пером поэта, изящным и тонким. Ни одного резкого штри-

ха, ни одной яркой краски — все мягко и нежно, все подернуто туманом, весь отрывок точно облит светом лунной ночи. Черт вас побери, степи! как вы хороши у г-на Чехова!

Этот изящный стиль, этот нежный колорит составляет отличительную черту описаний г-на Чехова и дает нам преимущество над этого же рода картинами другого талантливого беллетриста, г-на Короленко, в которых иной раз резкая черта нарушает гармонию. У г-на Чехова, напротив, все мягко, плавно и стройно.

Но не менее хорош г-н Чехов и тогда, когда от бездушной, но одухотворенной им природы обращается к жизни индивидуального человеческого духа. Вот, например, описание душевного состояния беременной женщины, измученной хлопотливым днем напряженности нервов, когда все раздражает и все люди, даже самый близкий человек, муж, кажутся лживыми.

> Она изнемогла и хотела спать. В ее воображении вдруг непрошенно, сам собою вырос маленький человечек. Смеясь, он стал гоняться за ее мыслями, перепутал их, и потом, когда она закрыла глаза, лег на подушку, рядом с ее лицом, и стал дышать ей в щеки. «Когда родится маленький человечек, думала она, тогда она позовет большого человека и скажет: “Ты все лгал. Что ж? Поезжай на съезд, или к своим Любочкам и продолжай лгать. Ты уже больше мне не нужен. У меня теперь есть существо, мое, собственное, которое наполняет мне жизнь”. А Петр Дмитрич (муж героини) скажет: “Это существо столько же твое, сколько и мое. Ты не имеешь права распоряжаться им”. И ей стало вдруг смешно, что Петр Дмитрич тоже имеет права на маленького человека. И за то, что он имеет эти права, она перестала сердиться на него. “Я скажу: ну, ну, верзила, иди и ты сюда, я пошутила...”» [10]

А вот еще одна психологическая черточка из той же истории:

> Когда — бывают такие минуты — ненавидишь сытого, тяжелого и упрямого человека, то самою некрасивою частью его тела почему-то представляется затылок. Ольга Михайловна ненавидела теперь в муже именно его затылок, барский, красиво подстриженный, лоснящийся, и ей казалось, что раньше она не замечала у мужа этого затылка [11].

Воля ваша — а этот, ставший предметом ненависти затылок стоит знаменитых выросших ушей мужа Анны Карениной [12].

Как психолог, как наблюдатель потаенной внутренней жизни человека, помыслов и душевных движений, зарождающихся в интимной глубине его «я» да большей частью там и остающихся, г-н Чехов — особенный мастер изображать детей. Ведь у детей только и есть эта внутренняя, психическая жизнь — в жизни внешней они принимают самое незначительное, и то

большей частью безвольное участие, общественной роли не играют никакой, — мы подразумеваем активной общественной роли. И оттого, чтобы постичь их сравнительно несложную духовную физиономию, чтобы войти в детский мир в качестве верного и понимающего наблюдателя, в качестве «своего человека», и вынести оттуда цельные и законченные впечатления, достаточно быть тонким психологом. Здесь не требуется понимания сложной, шумящей за стенами детской, общественной жизни, не требуется изображения причинной связи явлений — детский мир сам себе довлеет. И здесь в буквальном смысле приложимо изречение — «утаил от премудрых и разумных и открыл младенцам» [13].

И г-н Чехов является перед нами этим живым и проницательным младенцем, который научит премудрых и разумных, но, увы! только о своей, младенческой жизни. Его прелестные детские рассказы — «Детвора», «Ванька», «Кухарка женится», «Событие», «Дома», «Беглец» — один лучше другого и стоят в первом ряду этой отрасли нашей литературы.

Вот, например, отрывок из чудесного рассказа «Событие», изображающего одно из событий детской жизни — рождение «семейной» кошкой нового поколения котят.

> — Давай, построим котятам домики, — предлагает Ваня. — Они будут жить в разных домах, а кошка будет к ним в гости ходить...
>
> В разных углах ставятся картонки из-под шляп. В них поселяются котята. Но такой семейный раздел оказывается преждевременным: кошка, сохраняя на рожице умоляющее и сентиментальное выражение, обходит все картонки и сносит своих детей на прежнее место.
>
> — Кошка ихняя мать, — замечает Ваня, — а кто отец?
>
> — Да, кто отец? — повторяет Нина.
>
> — Без отца им нельзя.
>
> Ваня и Нина долго решают, кому быть отцом котят, и в конце концов выбор их падает на большую, темно-красную лошадь с оторванным хвостом, которая валяется в кладовой, под лестницей, и вместе с другим игрушечным хламом доживает свой век. Ее тащут из кладовой и ставят около ящика.
>
> — Смотри же! — грозят ей, — стой тут и гляди, чтоб они вели себя приличнее.

Не правда ли, что сами Ваня и Нина не могли бы лучше рассказать о себе и своих маленьких радостях и тревогах? Но г-н Чехов умеет не только «умалиться и быть как дитя», но даже сделать подчас меткое наблюдение из сферы общественной жизни, выхватить кусок ее канвы с отрывочным узором. Вот, например, один такой кусок с узором значительным и интересным.

Герой «Скучной истории», старый профессор, задумывается об отношениях его жены и дочери к его воспитаннице, дочери его умершего друга, Кате, которая имела внебрачную связь.

«Варя и Лиза обе ненавидят Катю. Ненависть эта мне непонятна и, вероятно, чтобы ее понимать, нужно быть женщиной. Я ручаюсь головой, что из тех полутораста молодых мужчин, которых я почти ежедневно вижу в своей аудитории, и из той сотни пожилых, которых мне приходится встречать каждую неделю, едва ли найдется хоть один такой, который умел бы понимать ненависть и отвращение к прошлому Кати, т. е. к внебрачной беременности и к незаконному ребенку; и в то же время я никак не могу припомнить ни одной такой знакомой мне женщины или девушки, которая сознательно или инстинктивно не питала бы в себе этих чувств. И это не оттого, что женщина добродетельнее и чище мужчины: ведь добродетель и чистота мало чем отличаются от порока, если они не свободны от злого чувства. Я объясняю это просто отсталостью женщин. Унылое чувство сострадания и боль совести, какие испытывает современный мужчина, когда видит несчастие, гораздо больше говорят мне о культуре и нравственном росте, чем ненависть и отвращение. Современная женщина так же слезлива и груба сердцем, как и в средние века. И по-моему, вполне благоразумно поступают те, которые советуют ей воспитываться, как мужчина».

Сентенция, как видите, остроумная и даже законченная — с объяснением явления и с указанием на выход из ненормальной фазы. Но все же это только сентенция, т. е. теоретическое размышление, а не художественный образ. В этом отрывке г. Чехов является публицистом, а не художником. И рядом с этим размышлением стоит ряд других, столь же метких наблюдений старого профессора над литературой, театром, своими слушателями, самим собой и т. д. Но все эти рассуждения — афоризмы публициста, а не вдохновение художника, и, между тем, даже в этих сентенциях «самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей». Они производят впечатление разрозненных «листков из альбома».

Наше перечисление достоинств г-на Чехова было бы неполно, если бы мы не упомянули среди них юмора. Правда, юмор г-на Чехова, как и следовало ожидать, не отличается ни глубиной, ни силой, — это не гоголевский смех сквозь слезы, не жгучая, как удар бича, ирония Салтыкова, — это просто веселый, искренний и умный, а потому и заразительный смех наблюдательного и остроумного человека. Юмор г-на Чехова есть

юмор анекдота, он скользит по поверхности и задевает лишь внешнюю сторону то того, то другого отрывочного явления, но в этом его свойстве только отразились общие свойства писателя. А юмор этот все-таки заставит нас не раз улыбнуться, а подчас и весело рассмеяться. Такие юмористические странички, например, как «Толстый и тонкий», «Орден», «Клевета», «Канитель», «Загадочная натура» и т. п. из «Пестрых рассказов» представляют просто филигранную работу, и в них, кажется, ни одной строчки нельзя ни прибавить, ни убавить. Но все же это — только отдельные странички т. е. нечто поверхностное и отрывочное. Вот, например, одна из таких страничек, заимствованная из рассказа «Свистуны».

Помещик и патриот своего отечества, Восьмеркин, водит своего брата-магистра, приехавшего к нему погостить, по имению и просвещает его насчет народных добродетелей.

«— Взять хоть бы этого Фильку... Ну, чего дурак, смеешься? Я серьезно говорю, а ты смеешься... Взять хоть этого дурня... Погляди, магистр! В плечах — косая сажень! Грудища, словно у слона. С места, анафему, не сдвинешь. А сколько в нем силы-то этой нравственной таится! Сколько таится! Этой силы на десяток нас, интеллигентов, хватит... Дерзай, Филька! Бей! Не отступай от своего: крепко держись! Если кто будет говорить тебе что-нибудь, совращать, то плюй, не слушай... Ты сильнее, лучше! Мы тебе подражать должны!

— Господа наши милостивые! — замигал глазами степенный кучер Антип. — Нешто он это чувствует? Нешто понимает господскую ласку? Ты в ножки, простофиля, поклонись и ручку поцелуй... Милостивцы вы наши! На что хуже человека, как Филька, да и то вы ему прощаете, а ежели человек тверезый, не баловник, так такому не жисть, а рай... Дай Бог всякому... И награждаете и взыскиваете.

— Ввво! Самая суть заговорила! Патриарх лесов! Понимаешь, магистр? «И награждаете, и взыскиваете»... В простых словах идея справедливости!.. Преклоняюсь, брат! Веришь ли? Учусь у них! Учусь!

— Это верно-с... — заметил Антип.

— Что верно?

— Насчет ученья-с...

— Какого ученья? Что ты мелешь?

— Я насчет ваших слов-с... насчет учения-с... На то вы и господа, чтобы всякие учения постигать... Мы темень! Видим, что вывеска написана, а что она, какой смысл обозначает, нам и невдомек... Носом больше понимаем... Ежели водкой пахнет, то значит — кабак, ежели дегтем, то лавка...

7 Зак. 3516

— Магистр, а? Что скажешь? Каков народ? Что ни слово, то с закорючкой, что ни фраза, то глубокая истина! Гнездо, брат, правды в Антипкиной голове! А погляди-ка на Дуняшку! Дуняшка, пошла сюда!» — И дальше началось исследование добродетелей Дуняшки.

Забавно все это, конечно, и едко, но художник, умеющий «смотреть в корень вещей», не так бы разработал этот мотив.

IV

Мы, критики, — странный народ. Недаром нас упрекают в неумении и нежелании оценить по достоинству «все высокое и все прекрасное» и говорят, что у нас дурной характер. И действительно, характер у нас самый неуживчивый, и все мы — большие придиры. Во всем норовим мы отыскать дурную сторону, и, вместо того, чтобы рассуждать о достоинствах писателя, вечно заведем разговор об его недостатках. Вот и теперь, например, не лучше ли было бы, поговорив о достоинствах г-на Чехова, скромно положить перо — благо достоинства эти действительно крупные, и писатель г-н Чехов действительно очень талантливый. Ан нет — и ваш покорный слуга, по примеру своих собратий, никак не хочет успокоиться на созерцании светлого явления, а все стремится подчеркнуть его темные пятна. А впрочем, и то сказать — кому много дано, с того много и спросится, и не здоровые имеют нужду во враче, но больные.

Обратимся же к больному месту г-на Чехова — к непониманию им общественного характера своих произведений и к происходящей отсюда их неясности и отрывочности. Мы оставим в стороне мелкие произведения г-на Чехова, в которых эта незаконченность и неясность еще могут быть объяснены самыми размерами рассказов, а также неблагоприятными условиями, при которых началась литературная карьера г-на Чехова. Относительно этих рассказов в нашей критике уже не раз слышались жалобы на их краткость и мимолетность — на то, что автор, едва успев представить нам своих героев и заинтересовать нас их судьбой, спешит тотчас же опустить занавес, и читатели остаются с раскрытым ртом, чувствуя, что по усам текло, а в рот не попало. Мы и ограничимся здесь по отношению к мелким произведениям г-на Чехова констатированием этих жалоб, очевидно, вполне совпадающих с нашими, и обратимся к наиболее крупным его вещам.

Из них первые три — «Степь», «Огни», и «Именины» могут также остаться в стороне, ибо «Степь», как уже было замечено, представляет собственно ряд мелких рассказов, связанных в один большой лишь единством героев и полотном той степи, по которой они идут; «Огни» же и «Именины» не включены автором в его отдельные сборники, и, очевидно, им самим признаны произведениями неудачными или незаконченными.

Итак, обратимся к «Иванову». При появлении этой пьесы в печати и на сцене она была встречена похвалами одних и недоумением других. В конце концов, однако, все сошлись на том, что это — произведение талантливое и «свежее», но относительно его смысла, точнее относительно смысла главной фигуры пьесы, ее героя — Иванова, мнения как были, так и остались различны, и недоумение в этом отношении не прекращалось. Одни видели в этой пьесе «идеализацию отсутствия идеалов» или «проповедь серенького житья», причем сам Иванов и являлся этим идеализированным представителем отсутствия идеалов или проповедникам «трезвенного» жития. Другие видели в пьесе знамение поворота в настроении нашего общества, будто бы убедившегося в неосуществимости и даже ненужности так называемых «широких задач» и желающего заменить их «маленьким, но полезным и честным делом», а в Иванове — тип человека, на собственном опыте увидевшего необходимость такой замены. Оба эти истолкования, естественно, должны были особенно подчеркивать фамилию героя драмы г-на Чехова, и в ее обыденности усматривать покушение автора придать своему произведению так называемый общественный смысл. Третье истолкование оставляло, напротив, фамилию героя в стороне, и видело в нем довольно редкий тип «уставшего» человека, человека не столько «заведенного», сколько *утомленного* окружающей его пустой и пошлой средой, в которой он не находит ни поддержки, ни сочувствия, а лишь постоянное противодействие; симпатию же к нему автора объясняло именно печальным положением Иванова. Вместе с тем, это истолкование справедливо полагало, что центр тяжести пьесы г-на Чехова совсем не в личности Иванова и его страстных, но двусмысленных тирадах, а в психологической драме, совершающейся вокруг него, и в которой он является лишь одним из действующих лиц, хотя в то же время и главной ее причиной.

Уже самое обилие этих, взаимно исключающих друг друга толкований, ясно указывает, что в пьесе г-на Чехова не все обстоит благополучно, и что в обрисовке ее главного героя кроет-

ся какой-то недостаток, который мешает понять истинный смысл этой фигуры. Если первое и второе из приведенных нами истолкований еще могут объясняться противоположностью руководящих воззрений высказывавших их лиц, то третье (едва ли не наиболее правдоподобное, надо заметить) уже не может быть объяснено этими воззрениями.

И действительно, читая пьесу г-на Чехова, мы на каждом шагу слышим от самого Иванова и от других действующих лиц жалобы на внезапно постигшее его утомление и апатию и воспоминания о прежнем, еще очень недавнем, счастливом времени, когда он поражал своей энергией и деятельностью. Но где же причина этого перелома? Что утомило Иванова? Почему он разочаровался? Почему он обратился в «казанскую сироту»? Эти вопросы неизбежно встают перед читателем, но на них нет ответа. А между тем без этого ответа фигура Иванова остается неясна для нас. Мы недоумеваем, с чего же это, наконец, ему «попритчилось», и, слыша беспрестанные жалобы на его надорванность и вздохи о былом, и получая в ответ на наше сочувственное недоумение от самого героя лишь троекратное «не понимаю, не понимаю, не понимаю!», — с досады готовы забыть все хитроумные комментарии критики и объяснить беду Иванова столь обычным в наши дни «переутомлением». Это объяснение, действительно, самое простое и не требует никакой санкции со стороны автора, но в таком случае, какой же общественный смысл имеет фигура Иванова, да и вся пьеса г-на Чехова? Смысл интересного «клинического явления», что ли?

Но в том-то и причина всех причин, что самого г-на Чехова нисколько не интересуют ход переворота, случившегося с его героем, и обстоятельства, вызвавшие этот переворот. Весь его интерес сосредоточен на психологической драме, совершающейся между Ивановым, его женой и Сашей. Г-на Чехова поразила возможность такой комбинации обстоятельств, что утомленный (*чем*, — это все равно) и разочаровавшийся в своих идеалах (*почему* разочаровавшийся и *в каких* идеалах, это тоже безразлично) человек влюбляется в полную молодости, надежд и сил девушку, которая привлекает его именно избытком духовной силы, им уже утраченной, а сама в свою очередь влюбляется в него как единственного живого и мыслящего среди окружающих ее человека, причем его усталость и надорванность еще сильнее привязывают ее к нему, давая пищу ее женскому состраданию. Эта комбинация обстоятельств принимает драматический характер, вследствие того, что герой женат и,

хотя сам разлюбил жену, но связан ее любовью к нему и какими-нибудь исключительными обстоятельствами (в данном случае еврейством Сарры и разрывом ее с ее родителями из-за брака с христианином). На почве вот этой-то психологической комбинации строит г-н Чехов свою пьесу, и все, что выходит за ее пределы в область предыдущих обстоятельств, рисуется им лишь самыми общими чертами. Поэтому-то вся надорванность его Иванова объясняется нам примером работника Семена, взвалившего себе на спину слишком тяжелый куль и надорвавшегося под ним. Но Семен надорвался физически, в силу вполне естественных причин, а Иванов надорвался духовно, в силу причин далеко не столь определенного характера. Да и где тот тяжелый куль, под которым изнемог Иванов? Он остался за сценой, и мы только *слышим* о нем, и притом в самых общих словах.

Но зато все, что относится к предмету, интересующему автора, — к вышеупомянутой психологической драме, написано рукой блестящего мастера. По прочтении пьесы вас всецело охватывает впечатление того, что древние греки называли «судьбой», всемогущей судьбой, которая господствует над людьми и богами. Здесь вы видите одно из проявлений этой судьбы — трагедию, в которой все действующие лица — жертвы, но в которой нет виноватых. В самом деле, Иванов не виноват в том, что по той ли, по другой ли причине утомился от житейских тревог и разлюбил жену. (*NB*. Причины этого охлаждения остаются, впрочем, для нас неясны, так же как неясно, должно ли их поставить в зависимость от общего разочарования Иванова или нет? Но в этом выразилось все то же пренебрежение нашего автора к предыдущему моменту.) Не виноват Иванов также и в том, что пошел за сочувствием, в котором так нуждался, туда, где мог его найти. Но не виновата и Сарра, так как во всех ее поступках ею руководила любовь к мужу. Возлюбить по произволу нельзя, а о необходимости самоотречения и самопожертвования легко только говорить и писать. Но невозможно обвинить и Сашу — нельзя обвинять молодую, чуткую и энергичную натуру за то, что она стремится туда, где может найти ответ своим порывам. Иванов, и разочарованный, и уставший, целой головой выше окружающей его среды, а любовь не может не питать надежды вдохнуть опять в любимого человека прежние силы.

В пьесе г-на Чехова нет виноватых, и поставленная им психологическая комбинация развита в ней блистательно. Но определенного общественного смысла нет ни в самой пьесе, ни

в фигуре ее героя. Истолкование, объясняющее надорванность Иванова несоответствием его интеллигентной натуры с окружающей его пошлой средой, кажется нам самым правдоподобным, но и оно, в сущности, не более как гипотеза. И, если даже принять ее за истину, все же не на этом несоответствии сосредоточится внимание читателя, направляемое автором. И нашей критике, если бы она не обладала таким дурным характером, следовало бы ограничиться исключительно рассмотрением вышеупомянутой психологической драмы. Но критика, по свойственной ей неделикатности, оставила эту драму совсем в стороне (что было уже, разумеется, неосновательно) и стала придираться к г-ну Чехову и требовать, чтобы он объяснил общественный смысл личности Иванова. И ведь права была неделикатная критика — Иванов есть общественный деятель, он играет активную общественную роль, он не какой-нибудь Косых, с головой и ногами ушедший в винт: у него, очевидно, есть или, по крайней мере, были известные определенные общественные взгляды, симпатии и антипатии — одним словом, он человек, обладающий миросозерцанием. Так где же оно, миросозерцание вашего героя, г-н Чехов? Покажите нам его. Ведь он несомненно человек известной окраски. Но перед нами стоит бледная, бесцветная в общественном смысле фигура. И мы чувствуем неудовлетворенность, не зная миросозерцания Иванова, не видя его окраски, не ведая, что представляет он из себя, как член общества, мы не можем объяснить себе ни причины случившегося с ним переворота, ни смысла его фигуры. И мы чувствуем прямо эстетическую неудовлетворенность — фигура Иванова не закончена, неполна: целая сторона ее — сторона, несомненно ей присущая и весьма важная, осталась недорисованной. В этом смысле карикатурный Косых гораздо более удовлетворяет нас — Косых весь исчерпывается словом «винт», и больше с него нечего и спрашивать. Но что такое Иванов?

Чтобы загладить несколько нашу неделикатность, упомянем, что все остальные лица пьесы, кроме ее героя, изображены прекрасно, хотя, впрочем, на комических ее лицах и сказалось немного влияние долгого сотрудничества автора пьесы в юмористических журналах. Но зато все эти фигуры и не имеют общественного значения. Исключение составляет лишь доктор Львов — тип формального моралиста, человека «бездарной, безжалостной честности», как называет его одно из действующих лиц пьесы. Подобные герои отвлеченной морали, люди рассудочной, а не сердечной любви к ближнему, всегда во всем

руководствующиеся готовым шаблоном, «общим взглядом», и не желающие видеть и знать живых людей и все сложные и запутанные подробности живой жизни, — действительно довольно часто встречаются в нашем обществе, хотя, впрочем, сравнительно редко имеют либеральную окраску доктора Львова. Это лицо едва ли не единственный тип общественного характера, удавшийся г-ну Чехову, и как исключение, конечно, только подтверждает известное нам общее правило. Но и здесь г-н Чехов не преминул несколько спутать и затемнить общественный смысл изображенного им лица, заставив зачем-то Львова оказаться влюбленным в жену Иванова[14]. Это совершенно не идущее к делу осложнение портит всю фигуру Львова: если он ненавидел и обличал Иванова только из любви к его жене, то что же в нем типичного и даже интересного? Мало ли влюбленных в чужих жен, готовых истребить их мужей с лица земли. Но в то же время во всем остальном, в отношениях своих к Лебедеву, Шабельскому, и ко всему провинциальному обществу и по всей окраске своей фигуры, Львов — типичный герой отвлеченной морали. Но в таком случае к чему же приплетена его любовь к жене Иванова? Что она прибавляет к его типу и уясняет в нем? В качестве прямолинейного моралиста Львов и без всяких нежных чувств к Сарре должен обличать и казнить Иванова. И даже более того — только тогда его лицо и приобретает ясность и законченность, когда он будет действовать в силу частных причин, которые присущи ему одному. Но наш автор в качестве чистокровного психолога не мог не навязать лицу, имеющему смысл общественного типа, совершенно ненужные романтические чувства и заставил нас, читателей, в его же интересах, стараться забыть о них и закрывать на них глаза для того, чтобы лучше уяснить себе общественное значение фигуры доктора Львова. Это мелочь, конечно, но мелочь, характерная для г-на Чехова.

V

Перейдем к «Скучной истории». Эта вещь отличается оригинальной особенностью — она вся пересыпана вставками публицистического характера, теми, подчас верными, подчас парадоксальными, но всегда живыми и остроумными, «свежими» сентенциями, образец которых мы приводим выше. Благодаря этой особенности, читая «Скучную историю», кажется, что просматриваешь записную книжку очень умного и наблюда-

тельного человека. Кроме того, повесть отличается обычным для г-на Чехова мастерством психологического анализа. Второстепенные лица очерчены тоже не мастерски, но все они представляют лишь силуэты, абрисы. Наиболее законченная и наиболее интересная из них фигура помощника старого профессора, прозектора Петра Игнатьевича — тип «ученой тупицы», но и это лицо обрисовывается, главным образом, словами самого профессора, от лица которого ведется, как известно, и весь рассказ.

Этот профессор представляет фигуру странную и загадочную. Ему 62 года, он не только чувствует старость, но и ждет скорой смерти. В то же время он не какой-нибудь заурядный чиновник от науки, существующий лишь для занятия штатной кафедры, а знаменитый ученый, имя которого известно всему медицинскому миру и даже среди публики пользуется большой популярностью и почетом. Он человек в высшей степени интеллигентный, отзывчивый и всесторонне образованный. Он интересуется не одной только своей специальностью и даже смеется над учеными, замыкающимися в тесную научную келью. Среди своих близких друзей он считает таких светил нашей интеллигенции, как Пирогов, Кавелин, Некрасов. Одним словом, это, очевидно, человек выдающихся умственных способностей, и в силу этого, так же, как в силу своей близости к нашим интеллигентным вершинам, в силу избранной им профессии, в силу своего возраста, наконец, должен, по-видимому, представлять человека с твердо определенным взглядом на жизнь, с ясными идеалами. Во имя чего же иначе действовал он всю свою долгую жизнь, столь богатую содержанием и результатами? И однако, к крайнему изумлению читателя, оказывается, что именно идеалов-то и нет у этого знаменитого ученого и друга Некрасова и Кавелина, и он именно произносит цитированную нами выше жалобу о разбросанности своей умственной жизни и об отсутствии в ней общей идеи. Правдоподобно ли это? Возможно ли представить себе не то, что знаменитого, совершившего на своем веку ряд открытий, но даже обыкновенного, «маленького» ученого, который не имел бы «бога живого человека»? Да ведь наука-то и будет для него этим богом. Иначе как же бы он мог отдать ей всю свою жизнь и отдать не из каких-либо расчетов или по случайности, а из любви к ней? Герой г-на Чехова мечтает, как хорошо было бы после смерти «проснуться лет через сто и хоть одним глазом взглянуть, что будет с наукой...». Он говорит: «Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука — самое важ-

ное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что она всегда была и будет высшим проявлением любви, и что только ею одною человек победит природу и себя». И вдруг оказывается, что у него нет бога живого человека, и он всю жизнь жил неведомо как и для чего? Он даже прямо заявляет: «А коли нет этого (т. е. бога), то, значит, нет и ничего». Как нет ничего? А каким же образом и за что получил Николай Степанович свою славу и всеобщее уважение? Нет, воля ваша, г-н Чехов, а уж что-нибудь одно: или Николай Степанович — выдающийся деятель науки и одна из звезд нашей интеллигенции, или он блуждающий в пустыне сомнений и безверия нытик, не знающий, что ему делать, куда идти и каким богам молиться, а потому и лишенный возможности что-либо сделать. Соединять же ту и другую роль в одном лице — значит поистине стараться объять необъятное и представлять читателям вместо ясного и законченного типа какое-то воплощение contradictio in objecto[15].

В одну телегу впрячь не можно
Коня и трепетную лань[16].

И если г-н Чехов желал действительно показать нам тип человека, удрученного отсутствием «бога», то он должен был бы уяснить себе коренные черты и особенности этого типа и совлечь со своего героя все случайные и противоречащие основному смыслу его фигуры аксессуары, а без этого мы опять, как в «Иванове», принуждены пожимать плечами и в недоумении восклицать:

Согласить я силюсь, что несогласимо,
Но напрасно разум бьется и хлопочет[17].

VI

Впрочем, и сам г-н Чехов, очевидно, почувствовал художественную противоречивость своего профессора и захотел дать нам более точное и правдоподобное изображение того же, столь интересного и важного в общественном смысле типа. Мы говорим о фигуре Лаевского, героя самой большой и, на наш взгляд, самой лучшей повести г-на Чехова — «Дуэль», которая почему-то, и совершенно незаслуженно, была игнорирована нашей критикой. Лаевский этот, тот же не ведающий бога, не имеющий идеалов и жизненной цели современный русский интеллигент — идейный пустоцвет, каких так много выросло

на болотистой почве современной действительности. Но с этого типа уже сняты ненужные и неподобающие ему регалии — профессорство, известность, научные заслуги, дружба с знаменитостями, даже 62 года, и он является перед нами в самом заурядном, обыденном своем виде — молодого человека 28 лет, кончившего, как все, гимназию и университет и теперь служащего в видах приобретения средств к пропитанию, но службой, конечно, не интересующегося, да и вообще ничем особенно не интересующегося. Он не глуп, кое-что читал, кое-что слыхал, имеет почти обо всем краткие понятия, смутные и поверхностные, а на деле не знает ничего. Главное содержание его жизни составляет так называемая «любовь», т. е. любовные истории и приключения. К началу повести он увез от мужа жену и поселился с ней в маленьком местечке на кавказском берегу Черного моря, где и служит. Внешнюю схему жизни Лаевского довольно верно рисует его заклятый враг, зоолог фон Корен: «Утром туфли, купанье и кофе, потом до обеда туфли, моцион и разговоры, в два часа туфли, обед и вино, в пять часов купанье, чай и вино, затем винт и лганье, в десять часов ужин и вино, а после полуночи сон и la femme». Но эта жизненная программа, которою вполне удовлетворились бы очень многие благополучные россияне, вопреки уверениям фон Корена, не удовлетворяют Лаевского, В качестве настоящего идейного пустоцвета он все чего-то хочет, к чему-то стремится, о чем-то вздыхает. Плаванье по житейскому морю без руля и ветрила поселило в нем taedium vitae[18], и он хотел бы найти надлежащий курс и поплыть по определенному направлению с вполне осмысленными целями. Но ему не удается найти этот курс: безалаберное воспитание, безалаберная жизнь, отчужденность от серьезных умственных интересов, привычка относиться к жизни спустя рукава и жить как попало день за днем, незнание, куда обратиться и где искать света, наконец, закоренелая лень — все это наложило на Лаевского неизгладимую печать и заградило ему дорогу к истине и к идеалам. И он мечется в безвыходном лабиринте сомнений и тоски: то ищет смысла жизни в любви; то бросает любимую женщину, убедившись, что громкие слова, украшавшие его любовь, были лишь фразами, прикрывавшими животную страсть; то мечтает о своем возрождении и новой, полезной и разумной жизни; то окончательно замыкается в пессимизме, или, вернее, в хандре, и начинает философствовать на ту тему, что он есть собственно историческое явление — «лишний человек», прямой потомок Онегина, Печорина, Рудина и т. д.

Правда, в конце повести г-н Чехов совершил со своим героем овидиевскую метаморфозу и заставил его, под влиянием страха смерти и строгой проверки своей жизни перед дуэлью, преобразиться из идейного пустоцвета в человека дела, внезапно обревшего и определенные идеалы, и способность к работе. Но, каемся, это возрождение Лаевского непонятно для нас, да и не радует нас. Непонятно, потому что оно до такой степени противоречит основному смыслу фигуры Лаевского, что для полного его правдоподобия и ясности слишком недостаточно того материала, который дан г-ном Чеховым. Изобразив начало этого возрождения, то кающееся и любвеобильное состояние духа, которое было вызвано в Лаевском открытием измены жены и еще более опасностью дуэли, и которое могло быть лишь кратковременным настроением и пройти бесследно, г-н Чехов пропускает три с лишним месяца и показывает нам Лаевского уже вполне преображенного и сформировавшегося в истинного общественного деятеля. Итак, возрождение происходит собственно за кулисами, и благодушным читателям предоставляется верить автору на слово и дорисовывать по своему усмотрению оставленный нам пробел. Но, если бы даже эта задача была исполнена самим г-ном Чеховым, и его изложение не оставляло желать ничего лучшего, и тогда мы отказались бы радоваться присоединению грешника к сонму праведников, ибо общественный интерес имеет фигура Лаевского лишь до возрождения. Грешники-Лаевские встречаются часто, они имеют значение важного общественного явления, а Лаевские-праведники, если и встречаются, то лишь в виде единиц, и как таковые не могут особенно интересовать нас. Настоящий, *типический* Лаевский — это Лаевский до возрождения, после же он является лишь доказательством, что в повестях у авторов своя рука — владыка. Эта метаморфоза понадобилась г-ну Чехову, очевидно, именно потому, что его как художника-психолога, а не художника-публициста, интересует не общественный смысл фигуры Лаевского, а его психологическая физиономия и происходящие или могущие произойти в нем пертурбации. Но нам можно оставить эти пертурбации в стороне.

Психологическая фигура Лаевского обрисована чрезвычайно удачно. Здесь нет уже ни двусмысленности Иванова, ни противоречивости старого профессора. Мы можем совершенно ясно и точно определить Лаевского (до возрождения) словами — идейный пустоцвет. Да и вообще в этой повести психологический анализ г-на Чехова достигает прямо толстовской высоты и силы. И все-таки, закрывая книгу, читатель не чув-

ствует полного удовлетворения, и опять в его мозгу является обычная для произведений г-на Чехова формула — «все хорошо, а чего-то нет». После некоторого размышления, однако, это чувство недовольства принимает более определенный характер. Дело в том, что и здесь, так же, как всегда у г-на Чехова, мы видим изображение одной только психологической стороны явления, а, между тем, в данном случае, подобно тому, как в «Иванове», этого недостаточно, ибо, кроме психологический, у явления имеется еще общественная сторона. Этим мы хотим сказать, что тип Лаевского не есть только психологический феномен, безразличный со всех других сторон, и потому долженствующий быть рассматриваемым только с этой одной стороны, а что он, подобно Иванову, является активной общественной величиной и, несмотря на свою безыдейность и неимение идеалов, играет в жизни общества известную, вполне ясную и заметную роль. Но вот этой-то роли, этой-то общественной стороны явления мы и не находим в повести г-на Чехова. А вследствие этого пробела в изображении Лаевского получается чисто художественный недостаток — отрывочность и незаконченность явления. Подобно тому, как Иванов не Косых, Лаевский не Самойленко и не дьякон. В изображении Самойленки можно было ограничиться изображением его добродушия и напускной строгости, в изображении дьякона — его смешливости и наивности, но для типа Лаевского нужно более вдумчивое и серьезное отношение автора к избранному им явлению.

Общественная сторона того или иного типа может быть изображена художником и стать понятной для читателя, очевидно, только тогда, когда этот тип будет приведен в соприкосновение с обществом, в жизни которого он играет ту или иную роль, иначе говоря, когда на сцену появится само это общество, в виде ли более или менее полной его картины, или же в виде только двух-трех личностей, являющихся, однако, типичными его представителями. Очевидно, что только при этом условии мы можем уяснить себе положение данного лица в обществе, его отношение к большинству этого общества и его общественную роль.

Нельзя изучать жизнь рыбы вне воды, жизнь муравья вне муравейника, и также нельзя понять истинный смысл и значение общественного типа, не зная той среды, к которой он принадлежит. Поэтому-то Грибоедов в «Горе от ума» сводит Чацкого с Фамусовым и дает нам, кроме того, широкую картину того общества, в котором они играют роль премьеров. Поэтому

же Тургенев в «Отцах и детях» противопоставляет Базарову Павла и Николая Кирсановых, и эти две фигуры дают нам полное представление о той среде, антагонистом которой явился Базаров, а также о сущности того нового, что он внес своей личностью. Если бы Базаров был изображен в виде отдельной фигуры, не имеющей, так сказать, общественного фона, этот тип имел бы для нас исключительно психологический интерес, и мы вынесли бы из романа чувство неудовлетворенности, ибо, как бы то ни было, а смысл этого типа, очевидно, не исчерпывается его психологической стороной. Поэтому же величайший художник-психолог нашей литературы Лев Толстой не ограничивается при изображении Безухова или Левина, например, своим бесподобным психологическим анализом, а, введя своих героев в сутолоку общественной жизни, уясняет нам этим их общественное значение.

Но г-н Чехов, сосчитав всех психологических козявок и букашек, относящихся к герою «Дуэли», упустил из виду именно слона, т. е. общественный смысл этой фигуры. В этом отношении даже его «Иванов» удачнее «Дуэли». В «Иванове» мы не понимаем индивидуального смысла личности героя, но его отношение к окружающему обществу для нас ясно. Картина этого общества, нарисованная во втором акте пьесы, так же, как и отдельные его представители, вроде Лебедева и Шабельского, разъясняют нам это соотношение, и только путаница с самим Ивановым портит все дело. В «Дуэли» наоборот, по пословице: «нос вытащил, так хвост увяз», индивидуальная личность Лаевского для нас совершенно ясна и обрисована мастерскими штрихами, но ясна именно только как единица, как Иван Андреич Лаевский, а не как общественный тип, и мы должны уже самостоятельно, буде сумеем, объяснить себе его положение в обществе и его значение в этом смысле. Благодаря яркости рисунка и мастерству психологического анализа, автор дал нам довольно благодарный материал для этой работы, но сам он ничего не сделал в этом отношении, да указанный смысл фигуры Лаевского, очевидно, и неясен для него самого.

В самом деле, все действующие лица «Дуэли» представляют совершенно одиночные фигуры, связанные между собою лишь единством места и времени и проистекающими отсюда взаимными отношениями. Это не общество, в смысле однородной и имеющей известную, ей одной свойственную, физиономию, группы людей, а просто случайное сборище, подобное тому, которое образуется во всех публичных местах — в вагоне, в театре, на картинной выставке. Выражаясь языком химиков,

это — не химическое соединение, а механическая смесь. Недаром и самое действие «Дуэли» происходит в каком-то маленьком поселении на Кавказе, где, конечно, есть пока только пришлые элементы, и странно было бы искать общества в техническом значении этого слова.

Эта отрывочность и, так сказать, эпизодичность действующих лиц «Дуэли» и ведет к тому, что тип Лаевского остается без надлежащего освещения со всех его сторон. В самом деле, какое разъяснение общественного смысла этого типа могут дать фигуры Самойленки, дьякона, Кирилина, Марьи Константиновны и т. д.? Да и чем связаны между собой все эти фигуры? Любую из них можно выбросить и заменить другой — вместо Самойленки, например, ввести графа Шабельского из «Иванова», вместо дьякона — того университетского сторожа из «Скучной истории», который говорит: «Гаудеамус игитур ювенустус», а, пожалуй, и ученую тупицу-прозектора оттуда же — сущность дела от этого не изменится, и вся психология останется на своих местах. Не так писали вдумчивые, умевшие охватить предмет со всех сторон художники-публицисты. Попробуйте, например, выбросить князя N из «Дневника лишнего человека», попробуйте вообще что-нибудь тронуть и переставить в этой на диво скомпанованной повести. Или вычеркните жену Гамлета Щигровского уезда из его рассказа. О ней говорится два с половиной слова, но и эти слова нужны для обрисовки типа Гамлета, и не со стороны только личных его отношений к жене. А в «Дуэли» взаимные отношения Лаевского и Надежды Федоровны носят именно только личный характер — психологические особенности того и другой в них отражаются, но не ищите в них и намека на социальную окраску, хотя мы имеем полное право предполагать ее ввиду социального значения типа Лаевского, да и Надежды Федоровны (этот последний тип, заметим в скобках, так же односторонне развит и освещен г-ном Чеховым, как и первый).

Тип Лаевского оттеняется в повести г-на Чехова только фигурой зоолога фон Корена, во многом напоминающей лицо доктора Львова из «Иванова». Впрочем, по некоторым данным, можно думать, что г-н Чехов хотел сделать из этой фигуры нечто большее, а именно изобразить суровый, властолюбивый и непреклонный характер à la Napoleon, в каковых видах он и подчеркивает прямолинейность и жестокость фон Корена. Но Наполеончик не удался г-ну Чехову, и мы имеем в лице зоолога все того же героя отвлеченной морали, которого видели в «Иванове», хотя на этот раз и страдающего некоторой приду-

манностью и даже карикатурностью. Но если бы даже это лицо совершенно удалось художнику, оно все же не могло бы успешно выполнить свое назначение. Только в старинных пьесах Скотининым и Простаковым соответствовали Правдины и Милоны, в наше же время подобные антитезы могут скорее испортить впечатление, чем помочь ему.

И во всяком случае общественный смысл типа Лаевского, как уже было указано, мог быть разъяснен только изображением самого общества, хотя бы и в лице немногих, но также типичных его представителей. Отдельная же фигура, не имеющая этого последнего значения, не может и помочь такому разъяснению, и оттого обратно пропорциональный Лаевскому фон Корен объясняет нам только все ту же психологическую индивидуальность Лаевского. Впрочем, по всей вероятности, автор только это последнее и имел в виду.

VII

«Палата № 6» — новейшее и самое счастливое произведение г-на Чехова по тем похвалам, которые оно доставило своему автору. Однако эти похвалы несколько двусмысленного свойства, и их точнее всего можно характеризовать выражением — «начали за здравие, а свели за упокой». Так один критик, признавая г-на Чехова большим талантом и новую его повесть «мастерским рассказом, производящим сильное впечатление», жалуется, однако, что «впечатления от множества художественных, иногда очень тонких подробностей с трудом комбинируются в определенные мысли и чувства», и что «все это сильно бьет по нервам читателя, но, не слагаясь в определенные мысли и чувства, не дает и художественного удовлетворения»[19]. Смысл повести критик желает видеть в разоблачении несостоятельности столь популярной ныне философии равнодушия и «реабилитации действительности». Однако критик и сам признается, что такое истолкование есть не более, как его личный взгляд, а каков взгляд автора, и что, собственно, хотел он сказать своей повестью, остается невыясненным. Другой критик[20] видит идею повести в желании показать, что «десятки и сотни сумасшедших гуляют на свободе, потому что наше невежество не способно отличить их от здоровых».

Но и он, подобно первому критику, спрашивающему: «кто же, наконец, здесь сумасшедший?», признается, что в повести

г-на Чехова, собственно, нельзя отличить здоровых от сумасшедших. Тот же критик упоминает о слышанном им несколько своеобразном истолковании повести г-на Чехова в том смысле, что автор хотел показать, как легко у нас и здорового человека упрятать в дом сумасшедших. Это истолкование, очевидно, уж прямо признает сумасшедших г-на Чехова за здоровых.

Все эти разногласия относительно новой повести г-на Чехова невольно приводят на память подобные же разноречивые толки об его «Иванове». Очевидно, что здесь, как и там, смысл произведения страдает неясностью и не поддается определенному истолкованию. В самом деле, повесть г-на Чехова страдает прежде всего чисто внешними недостатками — обилием лишних фигур и эпизодов и какою-то разбросанностью изложения, заставившую первого из упомянутых нами критиков заметить, что «мысль читателя разбегается по разным подчеркиваемым автором пунктам, с усилием ища центра рассказа». Однако, после некоторых поисков, такой центр может быть найден. Он заключается, очевидно, в противоположности двух фигур: псевдосумасшедшего Ивана Дмитрича и, сперва псевдоздорового, а потом также псевдосумасшедшего доктора Андрея Ефимыча. Точнее — этот центр лежит в сопоставлении двух противоположных психологических типов — альтруиста и равнодушного.

Псевдосумасшедший Иван Дмитрич, еще будучи, или, вернее, считаясь здоровым, отличался, что называется, беспокойным характером и постоянно негодовал и обличал: «О чем, бывало, ни заговоришь с ним, он все сводит к одному: в городе душно и скучно жить, у общества нет высших интересов, оно ведет тусклую, бессмысленную жизнь, разнообразя ее насилием, грубым развратом и лицемерием; подлецы сыты и одеты, а честные питаются крохами; нужны школы, местная газета с честным направлением, театр, публичные чтения, сплоченность интеллигентных сил; нужно, чтобы общество сознало себя и ужаснулось» и т. д. Как видите, это, в сущности, то самое «святое недовольство», которое одушевляло Белинского и других подвижников земли русской. Ивана Дмитрича оно доводит до мании преследования и палаты № 6. Факт возможный, конечно, — «чтоб одного возвеличить, борьба тысячи слабых уносит», но и в сумасшедшем доме Иван Дмитрич, в сущности, очень мало меняется — его мания преследования остается почти необрисованной, а сам он продолжает говорить такие речи, что самому мудрому и разумному впору. «Учение, проповедующее равнодушие к богатству, к удобствам жизни, к страданиям

и смерти, — возражает он горячо на «примирительные» речи доктора, — совсем непонятно для громадного большинства, так как это большинство никогда не знало ни богатства, ни удобств в жизни, а презирать страдания значило бы для него презирать самую жизнь, так как все существо человека состоит из ощущений голода, холода, обид, потерь и гамлетовского страха перед смертью. В этих ощущениях вся жизнь; ею можно тяготиться, ненавидеть ее, но не презирать». «Суета сует, — протестует он далее, — внешнее и внутреннее, презрение к жизни, страданиям и смерти, уразумение, истинное благо — все это философия, самая подходящая для российского лежебока». «Нет, сударь, — кончает он свои филиппики, — это не философия, не мышление, не широта взгляда, а лень, факирство, сонная одурь... Да! страдания презираете, а небось прищеми вам дверью палец, так заорете во все горло!»

Как видите, Иван Дмитрич сумасшедший совсем особенного фасона. По крайней мере, мы не удивились бы, услыхав его пламенные тирады из уст любого «великомученика правды». Но и обратно пропорциональный ему, как фон Корен Лаевскому, доктор Андрей Ефимыч — субъект тоже незаурядный. Он исповедует воззрения, совершенно противоположные идеям Ивана Дмитрича, и все резкости последнего раздаются в повести по адресу первого. Принцип «laisser faire — laisser passer» [21] распространен Андреем Ефимычем на все житейские отношения, на всю ширину действительной жизни. Он признает активную деятельность только в области умственной работы — ум для него есть не только самое интересное, но и единственное заслуживающее внимания явление на этом белом свете. До умственных занятий он большой охотник и все свое время посвящает чтению и умным разговорам со своим приятелем, почтмейстером. «Свободное и глубокое мышление, которое стремится к уразумению жизни, — говорит он Ивану Дмитричу, — и полное презрение к глупой суете мира — вот два блага, выше которых никогда не знал человек». И соответственно этому тезису, доктор не желает знать ничего, кроме своих книг и разговоров, и даже полагает, что в этом принципиальном ничегонеделании и заключается истинная мудрость. Вначале, только что приехав на свое место, он пытался было привести в некоторый порядок свою больницу, находившуюся в самом ужасном положении, но скоро убедился, что при отсутствии средств и невежестве жителей маленького городка, отстоящего за 200 верст от железной дороги и связанной с нею цивилизации, решительного улучшения сделать нельзя, и оттого совсем

забросил ее. Также сперва он начал было заниматься практикой, но скоро заметил, что и это бесполезно. «Сегодня примешь 30 больных, а завтра, глядишь, привалило их 35, послезавтра 40, и так изо дня в день, из года в год, а смертность в городе не уменьшается, и больные не перестают ходить. Оказать серьезную помощь 40 приходящим больным от утра до обеда нет физической возможности, значит, поневоле выходит один обман. Принято в отчетном года 12 000 приходящих больных, значит, попросту рассуждая, обмануто 12 000 человек». И доктор предпочел сложить руки, не желая быть обманщиком. Этому его практическому выводу помогли и теоретические выкладки его свободного и глубокого мышления. «К чему мешать людям умирать, — рассуждал он, — если смерть есть нормальный и законный конец каждого? Что из того, если какой-нибудь торгаш или чиновник проживет лишних пять, десять? Если же видеть цель медицины в том, что лекарства облегчают страдания, то невольно напрашивается вопрос: зачем их облегчать? Во-первых, говорят, что страдания ведут человека к совершенству, и, во-вторых, если человечество в самом деле научится облегчать свои страдания пилюлями и каплями, то оно совсем забросит религию и философию, в которых до сих пор находило не только защиту от всяких обид, но даже счастье...»

Как видите, здоровый Андрей Ефимыч рассуждает так, что многие назовут его сумасшедшим. И неудивительно, что, когда он, случайно зайдя в палату № 6, разговорился с Иваном Дмитричем, последний был возмущен этой философией квиэтизма и нравственной смерти и обрушился на нее со всей силою своего экспансивного негодования. Но доктора заинтересовало это противоположное ему миросозерцание как оригинальное проявление человеческого ума, и он стал чаще и чаще ходить в палату № 6 и беседовать с Иваном Дмитричем. Эти-то посещения и погубили его. Его поведение, естественно, показалось ненормальным другому доктору, его помощнику, фельдшеру и вообще обитателям города, одинаково далеким, как от стремлений Ивана Дмитрича, так и от взглядов Андрея Ефимыча и склонных одинаково считать те и другие за сумасшествие. И вот за Андреем Ефимычем начали следить, и в конце концов он сам попал в палату № 6.

И вот здесь впервые философия Андрея Ефимыча дрогнула и пошатнулась от прикосновения к ужасной действительности. Вначале он еще старался приободриться и уверял себя, что «все равно, что фрак, что мундир, что этот халат... что между домом мещанки Беловой и палатой № 6 нет никакой разницы,

и что все на этом свете вздор и суета сует, но успокоительная философия уже не вытанцовывалась, и отчаяние начало одолевать его. А когда он захотел выйти из палаты и наткнулся на сопротивление грубого сторожа Никиты, привыкшего расправляться с больными кулаками, и когда тот нанес ему страшный удар кулаком по лицу, тогда Андрей Ефимыч внезапно прозрел.

«От боли он укусил подушку и стиснул зубы, и вдруг в голове его среди хаоса ясно мелькнула страшная, невыносимая мысль, что такую же точно боль должны были испытывать годами, изо дня в день, эти люди, казавшиеся теперь при лунном свете черными тенями. Как могло случиться, что в продолжении больше чем двадцати лет он не знал и не хотел знать этого? Он не знал, не имел понятия о боли, значит он не виноват, но совесть, такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят».

Андрей Ефимыч не выдержал своего прозрения, с ним сделался апоплексический удар, и он умер. Крушение философии квиэтизма, очевидно, точно есть вывод, вытекающий из новой повести г-на Чехова, и вывод этот бесспорно имеет общественное значение. Однако это обстоятельство нисколько не колеблет нашего общего заключения о писательских свойствах г-на Чехова. Как в «Дуэли» несомненно имеющий общественное значение тип Лаевского интересовал автора повести лишь как психологическая индивидуальность, а до социального его смысла предоставлялось читателям добираться самим; так и в «Палате № 6» вышеупомянутый вывод лалеко не вытекает из самой повести с такой последовательностью и ясностью, как из нашего изложения.

Начать с того, что в повести много лишнего — неизвестно зачем вставлено лицо почтмейстера, приятеля Андрея Ефимыча, нисколько не помогающее уяснению смысла повести, а напротив, затемняющее его. Затем сам Андрей Ефимыч зачем-то совершает поездку в Москву, Петербург и Варшаву. И, наконец, что важнее всего, по прочтении повести невольно является вопрос: «Почему действие происходит в сумасшедшем доме? И вообще, при чем тут сумасшествие и сумасшедшие?» Правда, благодаря такому расположению повести г-ну Чехову явилась возможность дать нам яркую, просто потрясающую картину порядков захолустного сумасшедшего дома и нарисовать с обычным мастерством несколько типов сумасшедших, но ведь мало ли что мог бы нарисовать нам прекрасного и даже поучительного г-н Чехов? В художественном произведении всякая подробность должна иметь свой raison d'ktre[22], и все

произведение должно быть расположено по известному стройному плану, для того, чтобы и у читателя получилось стройное и ясное впечатление. Теперь же палата № 6 сбивает нас с толку и отвлекает наше внимание от упомянутых выше психологических контрастов. Правда, может быть, автор хотел при помощи своего приема нагляднее показать реальный вред, приносимый философией Андрея Ефимыча, но для достижения такой цели достаточно было и одной больницы и не было надобности в прибавлении к ней сумасшедшей палаты, и особенно в перенесении места действия в эту последнюю. Если же допустить, что таким перенесением г-н Чехов хотел лучше оттенить момент столкновения благодушной философии Андрея Ефимыча с суровой действительностью и прозрения злополучного философа, то выгода, получающаяся на этом частном пункте, с избытком покрывается той путаницей и тем раздроблением внимания, которые внес в повесть г-на Чехова «сумасшедший элемент». Читатель невольно недоумевает и спрашивает: «Кто же, наконец, здесь сумасшедший?», а не получая на этот вопрос ответа, справедливо начинает жаловаться, что «все это сильно бьет по нервам, но, не слагаясь в определенные мысли и чувства, не дает и художественного удовлетворения» и что большой талант г-на Чехова разбрасывается по разным направлениям, не создавая ничего цельного. Эти жалобы, как мы видели, не составляют специальной принадлежности последней повести г-на Чехова и могут быть с одинаковым правом применены ко всем произведениям этого писателя. Везде то же непонимание автором общественного смысла рисуемых им картин и направление его внимания исключительно в сторону психического и художественного их интереса; везде та же случайность и отрывочность тем и тот же выбор их под влиянием минутного впечатления: попался на глаза сумасшедший дом — он немедленно срисовывается, пришли в голову интересные по своему контрасту психологические типы — они изображаются, встретилась фигура старого бонвивана-почтмейстера — она заносится на бумагу, потом все это складывается в одну повесть и в таком сыром виде преподносится читателям, которые могут переваривать эту беллетристическую окрошку, как им угодно.

VIII

Итак, яркий рисунок, свежие и живые картины природы, тонкий психологический анализ, по временам меткие или ост-

роумные наблюдения публицистического характера, наконец, юмор, — таков литературный плюс г-на Чехова; случайность в выборе тем, непродуманность содержания, непонимание общественной его стороны, и происходящие отсюда неясность и отрывочность произведения — таков минус этого писателя.

Наша оценка сделана исключительно с эстетической точки зрения, и напрасно стали бы укорять нас, что мы требуем от художника любезных нашему сердцу тенденций. Не менее, чем кто-либо, умеем мы уважать свободу творчества, но в том и дело, что не какие-либо партийные, «тенденциозные» побуждения заставляют нас требовать от писателя понимания изображаемых им явлений, законченности и ясности его произведений и искать в их совокупности общего впечатления, — нас приводят к этому чисто художественные требования, которые не находят себе полного удовлетворения в произведениях г-на Чехова. Не проведения тех или иных воззрений требуем мы от г-на Чехова, не какой-либо определенной окраски в смысле гражданских убеждений — это личное г-на Чехова дело. От писателя г-на Чехова мы требуем только более глубокой и серьезной мысли, потому что недостаток ее прямо отражается на том впечатлении, которое оставляют его произведения, и потому что ведь в самом деле нельзя же изображать одинаково быков и самоубийц, Лаевского и дьякона. Пусть г-н Чехов остается объективным художником, но пусть он будет *мыслящим* художником. Вот наши pia desideria[23].

Хорошим доказательством отсутствия в нашем взгляде на г-на Чехова каких-либо партийных предубеждений служит то, что жалобы, подобные нашим, высказывались положительно всеми критиками г-на Чехова, и в том числе, едва ли не самым благосклонным из них, критиком «Недели»[24]. Он также находит, что г-н Чехов и в позднейших и самых крупных своих рассказах «все-таки не достигает полной стройности, той стройности, которая по окончании чтения заставляет чувствовать, что автор договорил до конца. Этой удовлетворенности рассказы не дают. Окончив чтение, не откладываешь книгу в сторону, чувствуя, что она вошла в душу, улеглась там и будет долго ее питать, — нет, книга остается какою-то своей частицей вне души; ее начинаешь перелистывать снова, но не для того, чтобы освежить уже усвоенные впечатления, а для того, чтобы еще раз попытаться ввести ее в душу. Чего-то, значит, произведению еще не хватает, чего-то молодой автор еще не успел написать». Критик выражал далее надежду, что устранение этого недостатка есть лишь вопрос времени (статья его была

написана после «Скучной истории»). Наше мнение на этот счет уже известно читателю.

Что же касается до вопроса о том, чем объясняется, что писательская физиономия г-на Чехова сложилась так, а не иначе, и чем вызвано появление такого художника, мы, по нашему крайнему разумению, не можем ответить ничего другого, кроме как: «твоя, Господи, воля». В нашей критике не раз было высказано мнение, что в индивидуальных свойствах таланта г-на Чехова виноваты веяния времени, и что этот писатель представляет собой «жертву безвременья» [25]. Нам этот взгляд не кажется правильным — г-н Чехов, по нашему мнению, есть не более, как «игра природы», и в его индивидуальных особенностях ни при чем наше действительно невеселое время. Если и предположить, что наше серое, задернутое облаками небо нежданно-негаданно прояснеет и пошлет нам солнечный луч, то трудно представить, чтобы этот луч вдохнул душу живу в творчество г-на Чехова. Слишком уж определенно и прочно сложилась его литературная манера. Нам скажут, что в процессе образования этой манеры время-то и играло главную роль. Но мы снова усомнимся в таком решающем значении времени для образования литературного темперамента г-на Чехова.

Собственно г-на Чехова напрасно было бы подозревать в принадлежности к какому бы то ни было литературному лагерю и каких бы то ни было определенных общественных симпатиях. Уже одновременное участие его в «Новом времени» и «Русской мысли», «Русском обозрении» и «Неделе» говорит за безразличность его как «гражданина страны родной». Правда, иные думали видеть в некоторых полуиронических характеристиках г-на Чехова так называемых «шестидесятников» намек на более определенные симпатии его в известном смысле. Но едва ли эти соображения основательны. Ирония г-на Чехова чаще всего существует только для иронии. В пример этой неопределенной иронии можно привести последний рассказ г-на Чехова — вышеразобранную «Палату № 6», где иронические нотки автора одинаково проскальзывают и по адресу пылкого Ивана Дмитрича, и по адресу холодного Андрея Ефимыча. Очень возможно, что г-н Чехов питал некоторое раздражение против представителей традиций 60-х годов, которые с точки зрения этих традиций отнеслись к деятельности г-на Чехова, быть может, слишком сурово, и это раздражение сказалось в вышеупомянутых характеристиках. Но если это наше предположение и справедливо, то от личного неудовольствия далеко

до сознательной враждебности. Всего более, как нам кажется, способствовали этому партийному подкрашиванию, если можно так выразиться, те критики, которые думали видеть в произведениях г-на Чехова начало какой-то новой эры, какой-то выход из пустыни, и в этом смысле укоризненно противопоставляли его другим нашим молодым беллетристам. Но ведь вольно же было этим критикам возводить г-на Чехова в «перл создания» и видеть в его произведениях какое-то тенденциозное освобождение от «направленских» уз.

Что касается до нас, то мы не только не считаем г-на Чехова проявляющим какие-либо тенденциозные стремления, но и прямо не признаем его «подающим надежды» в этом отношении. Изо всего сказанного нами о г-не Чехове с достаточной ясностью вытекает, что, по нашему мнению, этому писателю следует ограничиться преимущественно сферой индивидуальной психологии, причем все остальные достоинства г-на Чехова также найдут себе применение и помогут ему придать своим произведениям большую цену. Общественная же жизнь останется, по всей вероятности, навсегда terra incognita[26] для г-на Чехова, и мы сами сильно сомневаемся в возможности осуществления наших pia desideria. Поэтому г-н Чехов поступит, может быть, благоразумно, отказавшись раз навсегда от рискованных и неудачных поездок в этот заказанный для него край. Во всяком случае, требовать от него этих экскурсий во что бы то ни стало — значит не понимать, что всякий дает лишь то, что может.

Но, невзирая на этот голос «ума холодных наблюдений», трудно заглушить в себе другой голос «сердца горестных замет»[27], а этот последний поневоле жалуется на обиду. Действительно, обидно видеть большой талант, который не в состоянии дать ничего крупного, цельного и продуманного — человека, которому много дано и который дает слишком мало. Г-н Чехов производит на нас впечатление певца с огромным голосом, который «дурно поставлен», — певца, у которого «нет школы». Рядом с г-ном Чеховым поют артисты с гораздо меньшим «диапазоном», но их голосовые средства разработаны превосходно, и их голос для многих покрывает голос г-на Чехова. Г-н Чехов, как в древности Ганнибал, умеет победить нас, но не умеет удержать нас в своей власти, не умеет извлечь из своей победы серьезных результатов. Vincere scis, Hannibal, victoria uti nescis![28]



А. Л. ВОЛЫНСКИЙ

Литературные заметки

III

Г-н Чехов написал два новых рассказа, о которых стоит сказать несколько слов: «Палата № 6» и «Рассказ неизвестного человека». Оба любопытны по содержанию, по художественной обработке, оба выделяются среди бесцветных беллетристических произведений наших дней своими заметными литературными достоинствами. «Палата № 6» — лучшее произведение г-на Чехова после «Скучной истории»: краски роскошны, характеристики действующих лиц поражают своею меткостью, все подробности, случайные аксессуары хорошо дополняют общую, мрачную картину рассказа. Это русский пейзаж, русская этнография, в живых лицах, обрисованных пером талантливого человека, это русский быт в художественной миниатюре, со всеми оттенками бескультурности, умственного невежества, интеллигентного бессилия. Г-н Чехов ничего не преувеличивает и, не прибегая к утрировке ради каких-нибудь посторонних, публицистических целей, ведет свой рассказ с искусством и простотою настоящего артиста. Ни единого фальшивого штриха, ни одного ложного слова. Все люди живы, все события соединены между собою неразрывною логическою связью, все разговоры полны содержания, смысла. Повсюду, в мельчайших подробностях — печать ума простого, ясного, презирающего ходульные эффекты, неестественную, риторическую декламацию, хорошо владеющего самим собою, своими прирожденными способностями.

Но чем дольше вы приглядываетесь к выдающимся художественным качествам повести, к ее правдивому, жизненному колориту, мягким штрихам оригинального и смелого рисунка, тем глубже проникаете в ее скрытую психологию, тем яснее

пред вами обрисовывается узкая тенденция автора. Г-н Чехов глядит на вещи сквозь призму ума простого, ясного, но не сильного, не волнуемого идеями широкими, смелыми. Обладая подвижным и выдающимся поэтическим талантом, г-н Чехов не обладает тою нервною чуткостью, которая позволяет писателю, даже при скромном образовании, ограниченном научном кругозоре, улавливать свежие струи жизни, откликаться на высшие запросы мысли, создавать оригинальные, художественные фигуры, не повторяя образов уже известных, старых, не подражая никому. Во всех произведениях г-на Чехова, в лучших и в худших, видно какое-то творческое недомогание, отсутствует ширина замысла, сложная компановка лиц и бытовых условий жизни. События развиваются с логическою верностью, но чересчур быстро, не выступая во всей полноте, действующие лица, очерченные превосходно, с шиком, почти виртуозно, заталкиваются автором в чересчур тесную, узкую рамку, сюжет всегда отрывочен, недоделан, разработан более или менее поверхностно, поспешно, с какою-то дилетантскою беспечностью. Блестящие внешние краски, выразительный язык, богатство поэтических нюансов, и при этом — ординарное умение углубляться в предмет, охватывать жизнь широким взглядом мыслящего художника, со всею ее запутанною психологиею, борьбою страстей, характеров, развертывать перед читателем настоящие картины любви, быта, общественных стремлений. Г-н Чехов пишет миниатюры, коротенькие новеллы, случайные эскизы. У него все внешние средства крупного дарования при ограниченном философском кругозоре, при совершенном отсутствии внутреннего жара, вдохновенных порывов, поэтически возвышенной мечты о людях, об искусстве, о литературе. За легкими, бойкими, смелыми описаниями, которыми изобилуют его произведения, за меткими, удачными характеристиками, которые в них рассыпаны повсюду, мы не видим живого художнического увлечения, интеллигентной натуры со светлыми настроениями, внутреннего кипения чувств, мыслей. Это смелые наброски умного, но неглубокого художника. Это проблески симпатичного таланта, страдающего скудостью идей, замыслов, с небольшим запасом наблюдений в определенном направлении, без широкой психологической перспективы...

«Палата № 6» своею внутреннею, скрытою тенденциею дает прекрасное освещение нашим словам. Пред нами все выдающиеся достоинства и недостатки г-на Чехова. Ни у одного из других наших молодых писателей мы не встретим такого великолеп-

ного сочетания резких красок и художественной простоты, такого тонкого психологического анализа, таких потрясающих драматических подробностей. В целом рассказе нет ни одной крикливой ноты, все штрихи расположены с удивительною симметриею, все диалоги проникнуты сдержанною логической силой. Все от начала до конца выдержано по стилю, все детали, рисуясь в мягком, ровном, поэтическом освещении, ни на минуту не раздражают вас никакими неожиданными, банальными эффектами. Легко узнать г-на Чехова: ярко, смело, просто, не ворочая безумными глазами направо и налево, не угождая никому, не пригибаясь ни к каким искусственным требованиям, г-н Чехов ведет свой рассказ умно и талантливо.

И тем не менее идея «Палаты» нам кажется узкою и фальшивою.

Мы в больнице для умалишенных. В комнате стоят кровати, привинченные к полу, на которых сидят и лежат люди в синих больничных халатах и колпаках[1]. Их здесь пять человек — один благородного звания, остальные мещане. Вот сумасшедший, страдающий прогрессивным параличом. Высокий, худощавый, с рыжими блестящими усами и с заплаканными глазами, он день и ночь грустит, покачивая головой, вздыхая и горько улыбаясь. Вот маленький, живой старик, с острой бородкою и черными, кудрявыми, как у негра, волосами. Днем он прогуливается по палате от окна к окну, или сидит на своей постели, поджав по-турецки ноги и неугомонно насвистывает, тихо поет и хихикает. Направо от этого старика — Иван Дмитриевич Громов, мужчина лет тридцати трех, бывший судебный пристав, страдающий манией преследования. Он или лежит на постели, свернувшись калачиком, или же ходит их угла в угол, как бы для моциона. Громов всегда возбужден, взволнован, напряжен каким-то мутным неопределенным ожиданием. Гримасы его странны, болезненны, но тонкие черты его лица, оттененные глубоким, искренним страданием, разумны и интеллигентны. «Мне нравится, — пишет автор, — его скуластое лицо, всегда бледное и несчастное, отражающее в себе, как в зеркале, замученную борьбою и продолжительным страхом душу. Нравится мне он сам, вежливый, услужливый и необыкновенно деликатный. Когда кто-нибудь роняет пуговку или ложку, он быстро вскакивает с постели и поднимает. Каждое утро он поздравляет своих товарищей с добрым утром, ложась спать — желает им спокойной ночи». Сумасшествие его выражается еще в следующем. По вечерам он иногда запахивается в свой халатик и, дрожа всем

телом, стуча зубами, начинает быстро ходить между кроватей. Вдруг он остановится, взглянет на товарищей, вдруг встряхнет головой и пойдет шагать дальше. Но скоро желание говорит берет, по-видимому, верх над всякими соображениями, и он дает себе полную волю. «Речь его беспорядочна, лихорадочна, как бред, порывиста и не всегда понятна, но зато в ней слышится, и в словах, и в голосе, что-то чрезвычайно хорошее. Трудно передать на бумаге его безумную речь. Говорит он о человеческой подлости, о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, какая со временем будет на земле, об оконных решетках, напоминающих ему каждую минуту о тупости и жестокости насильников. Получается беспорядочное, нескладное попурри из старых, но еще недопетых песен». Неподалеку от Громова — оплывший жиром, почти круглый мужик с тупым, совершенно бессмысленным лицом. Неподвижный, обжорливый и нечистоплотный, он давно уже потерял способность мыслить и чувствовать. Сторож Никита, убирающий за ним, бьет его страшно, со всего размаха, и он не отвечает на побои ни звуком, ни движением, а только слегка покачивается, как тяжелая бочка... Последний обитатель палаты № 6 — маленький худощавый блондин с добрым, но несколько лукавым лицом. У него есть под подушкой что-то такое, чего он никому не показывает — не из страха, а из стыдливости. Иногда он подходит к окну и, обернувшись к товарищам спиною, надевает себе что-то на грудь и смотрит, нагнув голову. Если в это время подойти к нему, он сконфузится и сорвет что-то с груди. Несчастный маньяк, бывший когда-то сортировщиком на почте, убежден в том, что он в скором времени получит орден «Полярную Звезду», белый крест и черную ленту. Таковы все обитатели палаты № 6. Между ними Громов самый интересный. Автор рассказывает довольно подробно историю его прошедшей жизни, каким образом он попал в больницу. Громов, даже в молодые студенческие годы, не производил впечатления здорового человека. Он был всегда бледен, худ, подвержен простуде, мало ел, дурно спал. От одной рюмки вина у него кружилась голова. Благодаря раздражительному характеру, он ни с кем не сходился близко и не имел друзей. Говорил он громко, горячо, всегда в патетическом тоне: в городе душно, скучно, общество ведет тусклую, бессмысленную жизнь, разнообразя ее насилием, развратом и лицемерием. Подлецы сыты и одеты, восклицал он, а честные питаются крохами. нужно, чтобы общество сознало себя и ужаснулось... О женщинах и любви он говорил всегда страстно, с восторгом, хотя ни разу не был

влюблен. Во всех своих суждениях он клал густые краски, только белую и черную, не признавая никаких оттенков. Но общество любило Громова за врожденную деликатность, услужливость, порядочность и безупречную нравственную чистоту...

И однако он попал в сумасшедший дом. Автор передает нам только один факт из жизни Громова, компрометирующий его умственные способности, только один, и притом крайне ничтожный, жалкий. Боясь каких-то мнимых преследований, он однажды вышел из квартиры и, охваченный ужасом, без шапки и сюртука, побежал по улице. Во время рассказа Громов стоит пред нами *физически* больным, но *психически* здоровым человеком. Мы не слышим ни одного извращенного суждения, никаких логических нелепостей. Громов рассуждает с полной ясностью сознания, иногда с поразительною силою здорового, возмущенного чувства. Это фанатик своей идеи, с закваской ратоборца, подвижника. Выкиньте из рассказа случайный эпизод, и вы решительно не поймете, каким образом этот человек с вдохновением, с такими светлыми стремлениями, с такою мятежною силою здорового и беспощадного отрицания, мог очутиться в одной палате рядом с настоящими паралитиками. Но Громов сумасшедший, и все факторы его сумасшествия налицо. Г-н Чехов с безбоязненною откровенностью внушает нам убеждение, что пред нами *психически* ненормальный человек. Рассказывая историю Громова, он раскладывает документы его сумасшествия в таком порядке: во-первых, он говорил всегда громко, горячо, *не иначе*, как негодуя и возмущаясь, *не признавая никаких оттенков*, кладя только две краски, черную и белую, во-вторых, он однажды спрятался в погребе своей хозяйки и затем, без шапки и сюртука, побежал по улице. Других доказательств в рассказе нет. Резкие сектантские суждения, вечно негодующая нота протеста, пламя фанатической страсти во всех словах и *один* безумный поступок — сумасшествие, настоящее сумасшествие! Безумный поступок можно объяснить еще какою-нибудь роковой случайностью, затмением сознания на одну минуту, но чем объяснить безумные речи о скуке жизни, ничтожестве окружающих, о разврате, лицемерии? Их объяснить нечем. Их единственное объяснение — помешательство. Нормальный ум держится во всем середины, играя оттенками, не увлекаясь никакими категорическими положениями, ловко проползая между противоположными крайностями, без всякой помпы, тихо, смирно, скромно, расстроенный ум идет во всем напролом, презирая игру дву-

смысленными словами, стремясь к правде безусловной, окончательной, жадно ища именно последних, крайних выводов. Нормальный ум не станет выкидывать ничего резкого, опасного, ум, расстроенный помешательством, угрожает постоянно всем и каждому своими резкими суждениями, своею готовностью не только защищаться с фанатическим пафосом, но и нападать с неукротимой яростью. И Громов, конечно, сумасшедший — не только по уверенному мнению здравомыслящего писателя, но и по мнению большинства читателей рассказа. Здесь г-н Чехов имеет за себя все бесконечное стадо умеренных русских людей, ведущих бессмысленную, тусклую жизнь, дорожащих оттенками, ненавидящих со всею доступною им искренностью всякие яркие, густые краски, свистящие удары безумной критики, громкий смех сатиры над пошлостью и низостью. Здесь г-ну Чехову полное раздолье: от одного края России до другого ему сочувствуют повсюду необозримые толпы спокойных, честных людей, делающих свою жизнь по строгим предписаниям нормального, здравого смысла. Г-н Чехов может быть доволен: он не один, его слово найдет себе сочувственный отклик в тысячах сердец, принадлежащих людям с добродушным нутром, с упорядоченными взглядами на скромную задачу человеческой жизни...

Но мы не рады за г-на Чехова. В мещанстве суждений — погибель для таланта, в ничтожестве душевного подъема, в прозаических критериях вульгарного характера — настоящий яд для развития. Некуда идти с душою, закрытою для ярких впечатлений, не откликающиеся ни на какой смелый порыв, ни на какие крики негодования или восторга. Некуда двигаться в литературе с уравновешенными чувствами, с теми принципами нормального, здравого смысла, которые пошлее всякой разнузданной беспринципности. Мещанство в мыслях пригибает душу к земле, разъедает творческую фантазию. Смелости, нравственной смелости побольше! Сгущайте краски, не заботьтесь об оттенках, судите громко, уверенно, называйте черное черным, а белое белым. Бог не в оттенках, не в условной, временной правде, а в самых ярких красках истины, в правде безусловной, абсолютной.

Громов один из двух главных героев нового рассказа г-на Чехова, Андрей Ефимович Рагин — другой герой его, в котором еще рельефнее выразилась тенденция автора. Рагин — доктор, под наблюдением которого находится палата № 6. У него тяжелая, грубая, мужицкая наружность, неуклюжее сложение, напоминающее трактирщика, глаза маленькие, лицо

покрытое синими жилками, нос красный. Но поступь у него тихая, походка осторожная, вкрадчивая, голос — мягкий, тонкий тенор. Он читает очень много по истории и философии и меньше всего по медицине, читает по нескольку часов в день, без перерыва, — не быстро, глотая книги, как некогда читал Громов, а медленно, с проникновением, часто останавливаясь на местах, которые ему очень нравятся или непонятны. Придя домой, Рагин немедленно садится в кабинете за стол и начинает читать... А тут же рядом около книги — графинчик с водкой и соленый огурец. Доктор по профессии, он философ по призванию. «На этом свете все незначительно и неинтересно, — говорит он своему другу, почтмейстеру Михаилу Аверьяновичу, — кроме высших духовных проявлений человеческого ума. Ум проводит резкую грань между животным и человеком, намекает на божественность последнего, служит единственно возможным источником наслаждения... Мне часто снятся умные люди и беседы с ними... Мой отец дал мне прекрасное образование, но под влиянием идей шестидесятых годов заставил меня сделаться врачом. Мне кажется, что если бы я тогда не послушался его, то теперь находился бы в самом центре умственного движения». В беседах на философические темы и в чтении проходит вся жизнь Рагина. Грубое мужицкое лицо доктора озарено улыбкой умиления и восторга перед движениями ума человеческого. Он с лихорадочным любопытством следит за успехами знания, мучается тысячью неразрешимых вопросов о бессмертии, назначении человека. И чем больше он думает, чем глубже вникает в смысл прочитываемого, тем для него становится все яснее и яснее, что жизнь есть досадная ловушка, из которой нет никакого выхода. Зачем он живет? Никто не может дать ответа. Придет смерть, ее нельзя будет остановить. «И вот, как в тюрьме, люди, связанные общим несчастьем, чувствуют себя легче, когда сходятся вместе, так и в жизни не замечаешь ловушки, когда люди, склонные к анализу и обобщениям, сходятся вместе и проводят время в обмене гордых, свободных идей». И чем больше он думает, тем глубже проникает беспристрастным умом в жизнь общества, тем для него становится все очевиднее и очевиднее, что существуют только два блага на земле: свободное, глубокое мышление и полное презрение к глупой суете мира...

Рагин — сумасшедший, находящийся на свободе только потому, что не подошел случай, так сказать, по недоразумению. Тонкими, вкрадчивыми штрихами, рядом самых нежных, почти неуловимых намеков г-н Чехов дает нам понять, что пред

нами помешанный. Красный нос, неизбежный при всех чтениях графинчик водки с кислым огурцом, чересчур тихий детский голос — только внешние, ничтожные подробности. Не в них, конечно, доказательства меланхолического помешательства Рагина. Загляните в его душу, послушайте его речи... В особенности послушайте *серьезные* споры Рагина с Громовым.

— Мы никогда не споемся, и обратить меня в свою веру вам не удастся, — воскликнул однажды Иван Дмитриевич с раздражением. — С действительностью вы совершенно незнакомы и никогда вы не страдали, а только, как пьявица, кормились около чужих страданий, я же страдал непрерывно со дня рождения до сегодня. Поэтому говорю откровенно: я считаю себя выше вас и компетентнее во всех отношениях. Не вам учить меня.

— Я совсем не имею претензий обращать вас в свою веру, — возразил Андрей Ефимович тихо и с сожалением, что его не *хотят* понять. — И не в этом дело, мой друг. Дело не в том, что вы страдали, а я нет. Страдания и радости преходящи — оставим их, Бог с ними. А дело в том, что *мы с вами* мыслим, мы видим *друг в друге* людей, которые *способны* мыслить и рассуждать, и это делает нас солидарными, как бы различны ни были наши взгляды. Если бы вы знали, друг мой, как надоели мне всеобщее безумие, бездарность, тупость, и с какою радостью я всякий раз беседую с вами! Вы умный человек, и я наслаждаюсь вами.

Сомнений никаких быть не может: Рагин сумасшедший. Подойдет случай, и он очутится рядом с Громовым. И случай подошел. Последние шесть страниц рассказа написаны с поражающей силою. Все мелочи потрясают своим глубоким трагизмом, беспомощная фигура доктора вырезывается, как живая, на ярком фоне поистине блестящего поэтического искусства. Эти шесть страничек стоят целого десятка современных повестей, рассказов, целой дюжины пасквилянтских романов г-на Ясинского[2]. Отделка языка, смелость подробностей, изображение панического ужаса, вдруг охватившего все существо Рагина перед запертою дверью палаты, злодейская расправа Никиты с Рагиным — все дышит талантом, творческим вдохновением и производит ошеломляющее впечатление. Это страницы, написанные виртуозно, с таким совершенством беллетристической техники, художественной пластики, с такими проблесками психологического анализа, какие среди наших молодых писателей можно было встретить только у покойного Гаршина.

Когда Рагин, подойдя к двери, громко стал требовать, чтобы его выпустили на двор, Никита быстро отворил дверь, грубо, обеими руками и коленом отпихнул Андрея Ефимыча, потом размахнулся и ударил его кулаком по лицу. Рагину показалось, что громадная соленая волна накрыла его с головой и потащила к кровати, и он, точно желая выплыть, замахал руками. В это время Никита два раза ударил его в спину... Затем все стихло. Жидкий лунный свет лился сквозь решетку в душную палату, на полу лежала тень, похожая на сеть. Через несколько минут Рагин вскочил, хотел крикнуть изо всех сил и бежать скорее, чтобы убить Никиту, смотрителя, фельдшера, потом себя, но из груди не вышло ни одного звука, ноги не повиновались. Задыхаясь, он рванул на груди халат и рубаху и без чувств упал на кровать... На следующий день он умер от апоплексического удара. Сначала он почувствовал потрясающий озноб и тошноту. «Что-то отвратительное, похожее на гниющую, кислую капусту и тухлые яйца, проникая во все тело, даже в пальцы, потянуло от желудка к голове и залило глаза и уши... Стадо антилоп, необыкновенно красивых и грациозных, пробежало мимо него. Потом баба протянула к нему руку с заказным письмом. Потом все исчезло, и Андрей Ефимыч забылся навеки...»

Затем, пришли мужики, взяли его за руки и за ноги и отнесли в часовню... Так покончил с своим героем автор. Хотя Рагин и рассуждает умно, симпатично, но он все-таки помешанный. Он не имел склонности к практической деятельности, утверждал, что в этом мире все незначительно и неинтересно, кроме обмена гордых, свободных идей между мыслящими людьми — значит, он сумасшедший! Кто всю жизнь философствует и разум ставит выше всего на свете, не может быть назван нормальным человеком! А Рагин только то и делал, что рассуждал, мыслил, философствовал...

И опять-таки, на стороне г. Чехова в этом пункте тысячи единомышленников, вся толпа читателей, воспитанная в реалистическом направлении, все знаменитые и незнаменитые, даровитые и бездарные носители журнальных знамен, все воинствующие патриоты русской печати. Г-н Чехов ударил по открытому, совершенно беззащитному нерву русской жизни, и тихий, осторожный смех его над собственным философствующим героем сольется с громким, раскатистым хохотом над философствующими людьми всей разнузданной интеллигентной черни. России не нужны мыслители, посвящающие жизнь науке, философии. разработке высших вопросов знания. Всякая

отвлеченная мысль, которой нельзя перевести сейчас же в какое-нибудь практическое дело, «противоречит прогрессу»! Все, что не служит сегодняшнему дню, нереально, бесплодно, реакционно! Сапожник, один только сапожник имеет в руках своих положительное гражданское дело, и только в процветании сапожного искусства заключаются все условия нормального развития русского общества... Шире дорогу, дорогу сапожнику, сапожник идет!.. Но мы не радуемся этому единомыслию молодого, талантливого писателя с русскою читающею публикою. В мещанском взгляде на философствующих людей кроется ложь, опасная для развития таланта, внутренних, душевных сил, ложь, унизительная для нравственного и умственного достоинства человека. Нельзя писателю не видеть и не знать истинных потребностей всякого общества. Нельзя писателю не понимать, что мысль человеческая сама по себе, если только она проникнута, искренним увлечением, есть уже настоящее великое дело. Ничто не может сравниться с деятельностью людей науки и философии. Ничто не имеет такого важного исторического значения, как разработка метафизических и нравственных вопросов, в частных ли разговорах или в печатных сочинениях. Идеи управляют миром, и смена самых отвлеченных философских систем всегда порождала резкий перелом в развитии человечества. России нужны философы, которых у нее еще до сих пор не было. России нужны именно люди мысли бескорыстной, высокой, направленной на вечные вопросы науки, морали. *Просвещение* нужно России — прежде всего, раньше всего.

Единомыслие г-на Чехова с толпою в двух важных пунктах его рассказа нас огорчает и пугает. Было бы лучше, если бы эта толпа свистала, шикала, если бы г-н Чехов разошелся с господствующею в нашей жизни пошлою рутиною, если бы он оказался на той духовной и умственной высоте, на какую призывает голос времени все молодое литературное поколение России.

IV

Новая повесть г-на Чехова «Рассказ неизвестного человека» не отличается такими выдающимися художественными достоинствами, как «Палата № 6», но и она написана не без литературного таланта. Отдельные сцены, обрисовка некоторых фигур, отрывочные, мелькающие замечания от лица автора, производят хорошее впечатление. Г-н Чехов, по-видимому, внимательно пригляделся к некоторым сторонам столичной

8 Зак. 3516

жизни и воспроизвел их в своем рассказе правдиво, просто, кой-где, в отдельных местах, не без некоторой рельефности. Вы видите этих развратных жуиров, делающих, несмотря на совершенную душевную пустоту, на отсутствие всяких серьезных дарований, на полное ничтожество характера, очень видную служебную карьеру. Вы видите их в домашнем быту, за чайным или карточным столом, слышите их цинически пикантные разговоры о женщинах, о любви, дилетантскую болтовню о литературе, об обществе. Вы с отвращением следите за их поступками и, дочитав рассказ до конца, спешите скорее освежиться на чистом воздухе или изгнать полученное впечатление настоящею человеческою беседою с какой-нибудь другой книгою... Детали, аксессуары, все второстепенные части рассказа отмечены умом и дарованием, но его главный замысел, идея, художественная концепция — бледны, фальшивы, поражают своею вымученностью. Герой рассказа, интеллигентный человек, переодетый лакеем — очерчен очень туманно и с внешней, и с внутренней стороны, дрожащими, неясными линиями, которые не удерживаются в памяти: его фигура, психология, смысл занятого им положения окутаны туманом, и ни разу не выступает перед нами в полном освещении. Чиновник Орлов, в доме которого происходит важнейшая часть описываемой истории, — образ слишком знакомый, почти затертый в русской литературе, без единой оригинальной черты, принадлежащей автору. Зинаида Федоровна Красновская, героиня рассказа, — обычная петербургская интеллигентная женщина, не возведенная автором на высоту художественного типа...

Содержание рассказа может быть передано в немногих словах. Один неизвестный человек, от имени которого написана повесть, должен был поступить в лакеи к петербургскому чиновнику Георгию Ивановичу Орлову — не ради него самого, а ради его отца, известного государственного человека, в расчете, что, живя у сына, он по разговорам, которые услышит, бумагам и запискам, какие будет находить на столе, в подробности изучит планы и намерения отца. Но расчеты, «неизвестного человека» не оправдались. Орлов оказался чиновником совершенно другого, чем он ожидал закала: в его беседах с людьми, в собственных бумагах и письмах нельзя было найти ни единого интересного намека. В одиннадцать часов утра в лакейской трещал электрический звонок, давая знать, что Орлов проснулся, и переодетый лакеем дворянин спешил в спальню с вычищенным платьем и сапогами. Через некоторое время Орлов шел в столовую пить кофе, читать газету и затем,

в первом часу, он с выражением иронии брал свой портфель, набитый бумагами, и уезжал на службу. Обедал Орлов либо в трактире, либо у знакомых и возвращался домой обыкновенно после восьми. «Я зажигал в кабинете лампу и свечи, а он садился в кресло, протягивал ноги на стул и, развалившись таким образом, начинал читать». Так проходила жизнь в доме Орлова изо дня в день, исключая четвергов: по четвергам у Орлова бывали гости, играли в карты и велись очень шумные беседы о религии, философии, о любви и женщинах.

Через несколько недель после того, как «неизвестный человек» поступил к Орлову, в жизни петербургского чиновника произошла очень важная перемена: к нему переехала Зинаида Федоровна Красновская. Она разошлась с мужем, чтобы жить с тем, кого она так безумно любила. Муж давно уже подозревал ее, но избегал объяснений. Между ними бывали ссоры, но обыкновенно он в самый разгар их внезапно умолкал и уходил к себе в кабинет, чтобы в запальчивости не высказать своих подозрений. Зинаида Федоровна чувствовала себя виноватой, ничтожной, неспособной на серьезный шаг, и от этого она с каждым днем все сильнее ненавидела себя и мужа и мучилась, как в аду. Но вдруг она не выдержала и высказала ему всю правду. «Нет, пора, пора взяться за ум и порвать навсегда с этими людьми и порядками, иначе и не увидишь, как пройдут лучшие годы и тот же кумир, которому ты служила, оглянется и насмешливо *покажет тебе язык!*» Она сказала мужу, что любит другого и живет с ним больше полугода, что это ее настоящий законный муж, и что она считает долгом совести сегодня же переехать к нему, несмотря ни на что, хотя бы в нее стреляли из пушек...

Отношения между Орловым и Красновской образуют главную интригу рассказа. Г-н Чехов сумел очень недурно оттенить несчастное положение женщины, искренне влюбленной, решившейся на смелый поступок — в руках такого человека, как Орлов. На многих страницах автор дает нам довольно рельефную картину униженного положения своей героини и вводит нас в хорошо знакомую психологию женской ревности, женских слез и горя. Орлов не ожидал, что отношения его к Красновской могут принять такой серьезный оборот, и с первого же дня ее переезда к нему стал тяготиться непривычным для него положением семьянина. Можно скрывать свои истинные чувства месяц, два, можно известное время притворяться довольным новыми условиями жизни, но вечно скрывать, вечно притворяться — нет ни сил, ни охоты. Орлову нужна была

интрига с замужней женщиной, но не любовь, любовница, а не жена. И он решил как-нибудь покончить с тем, что было для него невыносимо.

Тут-то «неизвестный человек» решил выйти из своего тяжелого положения. Он в кратких, но патетических словах объясняет Зинаиде Федоровне все проделки Орлова, убеждает ее бежать, как можно скорее, ради ее человеческого достоинства. Он раскрывает ей тайну своего положения у Орлова и нежно просит ее довериться ему.

— Доверьтесь мне, прошу вас, — говорит он ей. — В Петербурге у вас нет ни одной родной души, но зато есть верный, преданный слуга. Ведь вы позволите мне так называть себя? Умоляю вас, не возвращайтесь к этим людям! Нехороший, гнилой здесь воздух! Этим истасканным джентльменам нужны вы только, когда они наиболее расположены к любовным излияниям и бывают в ударе. Тут вы нужны только тогда, когда бываете нарядны, остроумны, фальшивы и ловко обманываете вашего мужа, а порыв, чистота, ясный ум, честные взгляды — все это тургеневщина, плохие повести, это скучно и мешает жить... Подальше от них! Оставьте этих несчастных, чуждых вам людей, и пойдемте в иную среду. Там займете вы положение, достойное вас...

И они уехали оба через несколько дней за границу: она с жаждой отомстить этому проклятому и развратному Петербургу, он с страстной надеждой на новую, обыкновенную, обывательскую жизнь. Это было для Зинаиды Федоровны ее последним смелым поступком, последним ее несчастием: идя за тем, кто давно уже сам изверился в своих богов, она опять-таки обрекала себя на униженное положение простой любовницы...[3]

Рассказ кончается драматической смертью Красновской.

Таково содержание этой новой повести г-на Чехова, напечатанной в февральской и мартовской книгах «Русской мысли». Читатель недоумевает. Зачем было «неизвестному человеку» переодеваться в лакея, если уже с первой страницы рассказа ясно, что мировоззрение его переменилось, что им овладела страстная, раздражающая жажда обыкновенной жизни, душевного покоя, здоровья, сытости? В чем, собственно, заключалось мировоззрение этого «неизвестного человека»? Какие психологические мотивы заставили его прибегнуть к лганью, когда он убеждал Красновскую пойти с ним в среду, с которою сам уже не имел ничего общего? Кто такая Красновская? Каким образом в ее обыкновенную, обывательскую любовь, нежданно-негаданно замешались какие-то высшие идейные эле-

менты? Ничто не объяснено, не мотивировано, вся драма построена фальшиво, произвольно, туманно. «Незнакомый человек» бледен, неясен, вульгарен, Зинаида Федоровна — плохое подражание тургеневским женщинам, и вообще — от всего рассказа веет ограниченностью знаний, неподготовленностью, а быть может, и неспособностью к широкому и вдумчивому анализу русской жизни.



В. А. ГОЛЬЦЕВ

А. П. Чехов

(Опыт литературной характеристики) *

Среди современных беллетристов, которые привлекают особенно сочувственное внимание читателей, и с именами которых связаны большие надежды нашей литературы, одно из наиболее выдающихся мест занимает Антон Павлович Чехов. Его повести и рассказы пользуются большой популярностью, расходятся во многих изданиях. Начавши с маленьких рассказов, — иногда просто живых и с юмором написанных анекдотов, — Чехов в сравнительно короткое время перешел к таким темам, — очень разнообразным, — которые представляют значительный психологический и общественный интерес. Расцвет его литературной деятельности лежит еще в будущем, но и того, что им уже написано, достаточно для признания за Чеховым своеобразного и сильного дарования. Наша критика занималась его произведениями, и указания на отзывы наиболее выдающихся писателей служат естественным введением к попытке дать литературную характеристику автора «Степи» и «Скучной истории».

«Газеты, — пишет А. М. Скабичевский, — выработали особенного рода литературный жанр мелких рассказов, эскизов, очерков, приноровленных по своей миниатюрности к размерам газетных столбцов». Самым главным мастером и, можно сказать, создателем этого жанра является А. П. Чехов. «Произведения Чехова, — продолжает критик, — при всей их фельетонной скороспелости, обнаруживают сильный талант, блестят художественностью и юмором. Но в них один существенный недостаток — отсутствие объединяющего идейного начала. Автор весь отдается мимолетным впечатлениям, спеша поскорее

* Публичная лекция в пользу московского комитета грамотности.

выразить их в нескольких стах газетных строчек. Вследствие этого рядом с потрясающею драмой вы встречаете у него ряд анекдотов водевильного характера, написанных для того лишь, чтобы посмешить читателей газеты. Большие его произведения "Степь" и "Огни" отличаются тою же калейдоскопичностью и отсутствием идейного содержания; это не цельные произведения, а ряд бессвязных очерков, нанизанных на живую нитку фабулы рассказа» [1].

Такой же по общему смыслу отзыв о произведениях Чехова дает Н. К. Михайловский. Говоря о сборнике рассказов «Хмурые люди», он приводит из них красивые описания, признает присутствие поэзии в этих рассказах, но замечает, что от книжки Чехова жизнью все-таки не веет. Дело, по мнению Н. К. Михайловского, может быть в том, что «г-ну Чехову все едино, что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца». «Г-н Чехов, — продолжает критик, — с холодной кровью пописывает, а читатель с холодной кровью почитывает» [2].

В другой статье Н. К. Михайловский писал: «За многое можно ухватиться в рассказе г-на Чехова («Палата № 6»), именно поэтому ни за что нельзя ухватиться с уверенностью» [3]. Критик опять указывает на безразличие и безучастие, с какими Чехов «направляет свой превосходный художественный аппарат на ласточку и самоубийцу, на муху и слона, на слезы и воду».

Разбирая «Скучную историю», Н. К. Михайловский признает ее лучшим и замечательнейшим из всего написанного Чеховым. Это — трагедия, и хорошо поставленная трагедия. В повести критик отмечает хорошие, жизненные, глубоко задуманные сцены. «Оттого-то так хорош и жизненен этот рассказ, что в него вложена авторская боль: «...талант должен время от времени с ужасом ощущать тоску и тусклость *действительности*, должен ущемляться тоской по тому, *что называется общею идеей или богом живого человека*». Порождение такой тоски и есть *"Скучная история"*» [4].

Я остановлю ваше внимание на отзывах об А. П. Чехове других писателей: К. К. Арсеньева, Л. Е. Оболенского, М. А. Протопопова и И. И. Иванова.

«С областью *происшествия* и анекдота, — пишет первый из этих критиков, — жанр, избранный г-ном Чеховым, граничит только одною своею стороной, другою он примыкает к сфере повести и романа» *[5]. Чехову «удаются и декорации, увеличи-

* Напомним, что «Критические этюды» К. К. Арсеньева вышли в 1888 г.

вающие эффект действия, и портреты, нарисованные немногими резкими штрихами; ему удается, в особенности, воспроизведение мгновенных душевных настроений, понятных без углублений в прошедшее действующих лиц, без всестороннего знакомства с ними». В рассказах Чехова находит для себя достаточно простора «психология простых людей, простых не по сословию или званию, а по малочисленности и несложности управляющих ими побуждений». Наконец, одною из сильных сторон Чехова критик признает описания природы. Чехов «обладает искусством олицетворять ее, заставлять ее жить точно человеческою жизнью и, вместе с тем, он свободен от подражания образцам, представляемым в этом отношении нашею и западноевропейскою литературами».

В свою очередь Л. Е. Оболенский, один из первых указавший на выдающийся талант Чехова, упрекает его при разборе драмы «Иванов» в отсутствии социологической точки зрения на жизнь и искусство[6]. Вследствие этого именно недостатка, полагает критик, в произведениях Чехова нет гармонии, того единства в разнообразии, которое составляет основное требование искусства.

В другой статье, напечатанной значительно ранее (в декабре 1886 г.)[7], Л. Е. Оболенский говорит о Чехове по поводу первого сборника его мелких рассказов, сравнивая его произведения с повестями и рассказами В. Г. Короленко. «Сколько в рассказах Чехова, — пишет Л. Е. Оболенский, — жизни, сколько наблюдательности, *сколько и юмора, и слез, и любви к человеку*!». М. А. Протопопов говорит о Чехове в одном из своих «Писем о литературе» (Русская мысль. 1892. Кн. II): «Повесть г-на Чехова (“Жена”), — пишет критик, — тем для наших целей и удобна, что тенденция ее широка и в то же время фальшива. Это не личная ошибка писателя, не обмолвка, — это некоторым образом знамение времени: равнодушие, вменяемое в достоинство, отсутствие определенных воззрений, поставляемое мудростью, беспринципность, возводимая в принцип, — это ли не характерные черты переживаемого нами момента?»

В январской книжке «Артиста» за 1894 год И. И. Иванов («Заметки читателя») указывает на то, что Чехов хочет дать характеристику ныне существующего поколения. «Другой вопрос — справедлива ли эта характеристика и точны ли авторские наблюдения. Одно несомненно, вопрос поставлен на определенную и в высшей степени любопытную почву, притом в современной литературе совершенно оригинальную. Наблюдения, кроме того, слагаются в образы, — живые, типичные,

свидетельствующие о несомненной психологической и художественной талантливости автора». В последних произведениях Чехова, по мнению И. И. Иванова, «подняты серьезнейшие вопросы общественного содержания, именно здесь с полною ясностью сказалось стремление литературы отдать отчет в знамениях времени». Герои этих произведений, представители современного поколения, — неврастеники и нытики, неспособные ни на одушевленный идеею труд, ни на глубокое одухотворенное чувство. Они-то и составляют, думает И. И. Иванов, печальное *знамение времени.*

Вы видите, что в приведенных отзывах много общего, но есть и важные различия, даже прямые противоположности. Один упрек Чехову выступает с особенною ясностью: ему ставят на вид отсутствие стройного миропонимания, следствием чего являются его безразличное отношение к людям и событиям, о которых он рассказывает, и случайность в выборе тем, которые составляют содержание его произведений. Если этот упрек справедлив, если художественный аппарат Чехова на самом деле безразлично направлен и на слезы, и на воду, то это, конечно, большой недостаток, который не может не понижать внутренней ценности многих и многих из повестей, рассказов и очерков Чехова, и вот почему. Та школа шестидесятых годов, которая предпочитала *идейное* искусство, вовсе не требовала, — и не могла, разумеется, требовать, — идейности, направления от каждого художника. Задаваясь вопросом, составляет ли высший идеал художественной деятельности беспристрастное, объективное творчество, Добролюбов в статье об *обломовщине* писал следующее: «Категорический ответ затруднителен и, во всяком случае, был бы несправедлив без ограничений и пояснений. Многим не нравится покойное отношение поэта к действительности, и они готовы тотчас же произнести резкий приговор о несимпатичности такого таланта. Мы понимаем естественность подобного приговора и, может быть, сами не чужды желания, чтобы автор побольше раздражал наши чувства, посильнее увлекал нас. Но мы сознаем, что желание это несколько обломовское, происходящее от наклонности иметь постоянно руководителей даже в чувствах» [8].

Лет шесть или семь назад, приведя в одной из своих статей эти слова Добролюбова, я прибавил, что наклонность, о которой говорил знаменитый критик, и естественна, и законна:

«Никто из нас не достаточно авторитетен, чтобы руководить безукоризненно своими чувствами, потому что наши личные чувства воспитываются в общественной среде, преобразуются под многочисленными личными и общественными влияниями. Нам необходимо искать руководителей в том или в другом отношении. Непосредственно — воспитательное значение искусства очень велико, и мы вправе *желать*, чтобы художник разумно и честно воспользовался своим дарованием, чтоб он не зарыл его в землю и не послужил, прямо или косвенно, целям общественной неправды».

Вот здесь-то и лежит опасность для объективного, бесстрастного художника: он не только может тратить свое дарование на пустяки, на художественное изображение ничтожных предметов и действий, но и дать красивое изображение того, что может вызывать соблазн, заслуживать нравственное осуждение.

Наперед замечу, что не могу не согласиться с критиками Чехова, которые находят некоторую случайность в выборе им тем и бесполезную иногда трату большого дарования на воспроизведение ничтожных явлений. На это были свои условия, и надо надеяться, что художественное творчество Чехова вышло теперь на настоящую дорогу. Но от второго, гораздо более важного, упрека Чехов вполне свободен: его рассказы иной раз только смешили, не возбуждая серьезной мысли, но никогда и нигде, ни прямо, ни косвенно, не послужил он *общественной неправде*. Спасало его то достоинство, которого требовал от художника Чернышевский. «Кто имеет право, — писал Чернышевский, — требовать от поэта, чтобы он насиловал свой талант? *Можно требовать только того, чтоб он старался развить себя как человека*»[9].

В произведениях Чехова чувствуется именно *человек*, и в доказательство этого я сделаю сейчас краткий обзор содержания его повестей и рассказов.

Рассказывает Чехов о том, как двое сотских глухой осенью, по грязной дороге ведут пойманного бродяжку («Мечты»). Устали все трое, присели отдохнуть. Бродяга размечтался, как хорошо ему будет жить на поселении. «Поставлю сруб, братцы, — говорит он, — образов накуплю... Бог даст, оженюсь, деточки у меня будут».

«Как ни наивны мечтания бродяги, — замечает автор, — но они высказываются таким искренним, задушевным тоном, что трудно не верить им. Маленький ротик бродяги перекосило улыбкой, а все лицо и глаза, и носик застыли и отупели от блаженного предвкушения далекого счастья. Сотские слушают и глядят на него серьезно, не без участия. Они тоже верят».

Ездит по городу извозчик Иона Потапов («Тоска»). Умер у него сын в больнице, взрослый, единственный. И хочется старику рассказать кому-либо, — седоку ли, дворнику ли, — о своем горе. Но никому оно не интересно, никто не хочет о нем слушать. И томится Иона невысказанною мукой. Ночь настала. Лег спать старик, но не спится ему. Он одевается и идет посмотреть лошадь.

«— Жуешь? — спрашивает Иона у лошадки. — Ну, жуй, жуй... Коли на овес не выездили, сено есть будем... Да... Стар уж я стал ездить. Сыну бы ездить, а не мне... То настоящий извозчик был... Жить бы только...

Иона молчит некоторое время и продолжает:

— Так-то, брат, кобылочка... Нету Козьмы Ионыча... Приказал долго жить... Взял и помер зря... Таперя, скажем, у тебя жеребеночек, и ты этому жеребеночку родная мать... И вдруг, скажем, этот самый жеребеночек приказал долго жить... Ведь жалко?

Лошаденка жует, слушает и дышит на руки своего хозяина.

Иона увлекается и рассказывает ей все...»

В рассказе «Горе» старый и пьяный токарь везет к доктору больную жену. Дорогой она умирает, и в душе токаря встает тяжелое раскаяние, глубокая жалость к заколоченной и замученной им женщине. Это душевное состояние передано Чеховым со свойственною ему силой, сжатостью и безыскусственностью.

«А ведь она по миру ходила! — вспоминает токарь. — Сам я посылал ее хлеба у людей просить. Комиссия! Ей бы, дуре, еще лет десяток прожить, а то, небось, думает, что я и взаправду такой».

И токарь мечтает, как бы хорошо жить сызнова.

Вспомните рассказ о том, как бедного, умиравшего с голоду ребенка два сострадательных господина в цилиндрах, потехи ради, обкормили устрицами...[10] А сколько теплого, горячего сочувствия людям в рассказе «Письмо», где пьяненький, попавший под суд священник уговаривает дьякона не посылать к сыну строго-укорительного письма. «Прямо так возьми и напиши ему: прощаю тебя, Петр! Он пойме-от! Почувствует! Я,

брат... я, дьякон, по себе это понимаю. Когда жил, как люди, и горя мне было мало, а теперь, когда образ и подобие потерял, только одного и хочу, чтоб меня добрые люди простили. Да и рассуди, не праведников прощать надо, а грешников. Для чего тебе старушку свою прощать, ежели она не грешная? Нет, ты такого прости, на которого глядеть жалко... Да!»

Читаете вы этот маленький, рассказ и душа ваша наполняется умилением. Этот беспутный попик гуманнее, справедливее, поступает в данном случае более по-христиански, чем безукоризненный отец благочинный, который продиктовал дьякону грозное письмо к сыну. Та же глубоко гуманная нота ярко звучит в рассказе «Припадок».

Всегда и везде симпатии Чехова на стороне униженных и оскорбленных, на стороне искренности и правды, против условного лицемерия и фарисейского благочестия. Прочтите рассказ «Бабы». В нем набожный Матвей Саввич, мещанин и съемщик садов, рассказывает, как он, «живя согласно с строгою моралью», гнусным образом погубил полюбившую его жену соседа. Симпатий своих Чехов не подчеркивает, от себя не говорит ни слова, и осуждают безнравственного святошу только *бабы*, выведенные в рассказе; но ошибиться в том, куда именно направлено сочувствие автора и на что он негодует по-моему, невозможно. Объективная форма рассказа в данном случае, пожалуй, усиливает впечатление, возбуждает в читателе страстное отвращение к пользующемуся почетом Матвею Саввичу.

Посмотрите, как нежно, с какой любовью описывает Чехов детей, — новое доказательство той глубокой гуманности, которою проникнуты его произведения. Вот тринадцатилетняя *нянька* Варька[11], забитая, запуганная в семье сапожника. Днем ей нет минуты, чтобы присесть и отдохнуть, ночью она должна укачивать ребенка. Бедная девочка доводится до сумасшествия. Ей мучительно, до безумия *спать хочется*, и в этом состоянии Варька душит плачущего ребенка. «Задушив его, она быстро ложится на пол, *смеется от радости, что ей можно спать*, и через минуту спит уж крепко, как мертвая».

Рассказ «Детвора», где тонко подмечены черты детских характеров, вызвал несколько весьма сочувственных отзывов и, вероятно, известен моим слушателям, и на нем поэтому останавливаться я не буду. Столь же художественно и правдиво написан рассказ «Событие», которое заключается в том, что родятся котята, и это приводит детей в чрезвычайный восторг. Отмечу в этом маленьком рассказе следующее замечание Чехо-

ва, характерное для его отношения в людям и к природе: «В воспитании и в жизни детей домашние животные играют едва заметную, но несомненно благотворную роль, — говорит Чехов. — Кто из нас не помнит сильных, но великодушных псов, дармоедов-болонок, птиц, умиравших в неволе, тупоумных, но надменных индюков, кротких старух-кошек, прощавших нам, когда мы ради забавы наступали им на хвосты и причиняли им мучительную боль? Мне даже иногда кажется, — продолжает Чехов, — что терпение, верность, всепрощение и искренность, какие присущи нашим домашним тварям, действуют на ум ребенка гораздо сильнее и положительнее, чем длинные нотации сухого и бледного Карла Карловича или же туманные разглагольствования гувернантки, старающейся доказать ребятам, что вода состоит из кислорода и водорода».

Чехов вообще мастер описывать животных и природу. Укажу для примера на рассказ «Нахлебники», где выведены забитая старая лошадь и полудохлая собака Лыска. Уменье слиться с природой, олицетворить ее, в общей картине неразрывно соединить с жизнью этой природы жизнь людей особенно удачно, по моему мнению, обнаружил Чехов в большой и превосходной «истории одной поездки» («Степь»). В глазах читателя ярко встает эта степь и утром, и днем, и ночью, и в ясную погоду, и в грозу, и в ненастье. Вы чувствуете, как особенности степи вырабатывают и особенности в отношениях людей, так или иначе связанных со степью. Вы видите этих людей, понимаете, что в степи должны быть они именно такими, что власть природы накладывает свою руку и на характер человека, и на характер его хозяйственной деятельности. Никакие географические, этнографические и экономические описания не дают такой целостной и ясной картины степи и ее жителей, как эта «история одной поездки». И какие красивые, одухотворенные описания природы читаем мы в этой повести! Приведу один пример.

Едет бричка. «Точно она ехала назад, а не дальше: путники видели то же самое, что и до полудня. Холмы еще тонули в лиловой дали и не было видно их конца; мелькал бурьян, булыжник, проносились сжатые полосы, и все те же грачи, да коршун, солидно взмахивающий крыльями, летал над степью. Воздух все больше застывал от зноя и тишины, покорная природа цепенела в молчании... Ни ветра, ни бодрого, свежего звука, ни облачка.

Но вот, наконец, когда солнце стало спускаться к западу, степь, холмы и воздух не выдержали гнета и, истощивши тер-

пение, измучившись, попытались сбросить с себя иго. Из-за холмов неожиданно показалось пепельно-седое кудрявое облако. Оно переглянулось со степью, — я, мол, готово, — и нахмурилось. Вдруг в стоячем воздухе что-то порвалось, сильно рванул ветер и с шумом, со свистом закрутился по степи. Тотчас же трава и прошлогодний бурьян подняли ропот, на дороге спирально закружилась пыль, побежала по степи и, увлекая за собой солому, стрекоз и перья, черным вертящимся столбом поднялась к небу и затуманила солнце. По степи, вдоль и поперек, спотыкаясь и прыгая, побежали перекати-поле, а одно из них попало в вихрь, завертелось, как птица, полетело к небу и, обратившись там в черную точку, исчезло из вида. За ним понеслось другое, потом третье, и Егорушка видел, как два перекати-поле столкнулись в голубой вышине и вцепились друг в друга, как на поединке».

Позвольте мне сопоставить с этим описанием картину той же степи, нарисованную другим художником, Левитовым.

«Чувствую я, — пишет Левитов, — что голову мою начинает жечь палящий жар степной. Удрученная своею скорбною думой, с каждым шагом развивавшеюся все печальнее и печальнее, она невыразимо страдала: какие-то проклятия слагались в ней, какая-то мука тяготела над ней и не давала возможности сообразить, луч ли солнечный бил в нее этою мукой, или какое-то смертное томление, обыкновенно примечаемое в пустыне, когда солнце зальет ее потоками своего палящего света, заставляет ее страдать?

И действительно, самое равнодушное сердце не могло не биться усиленно при виде этой картины одного общего, всецелого, так сказать, страдания. И, казалось вам, тем тяжелее страдала природа, что не было слышно ни одного звука, обыкновенного в этих случаях; только одни глаза видели во всем какую-то удушающую, гнетущую полноту...

Придорожные ветлы, как человек в нежданном несчастье, распустили свои запыленные ветви и молчаливо стояли, будто окаменели. Десятки птиц унизали их кривые сучья. Идете вы и видите, как какой-нибудь ворон, в другое время чуткий и пугливый, теперь и не думает примечать вас. Вцепился он острыми когтями в древесную кору, раздвинул серые крылья и озадаченно смотрит на вас, удивляясь, по-видимому, вашей охоте топтаться в такую мучительную пору. Навстречу вам время от времени побежит тощая, искалеченная, с перебитою ногой, собака, с хвостом, волочащимся по земле. И в глазах животного видна та же мука. Так жалобно посмотрела на вас

собака, так выразительно замахала хвостом, что будто просила вас помочь как-нибудь ее перебитой ноге.

А по обеим сторонам степной дороги, из золотых волн ржи, мелькают белые рубахи на трудящихся спинах людей. Вам не видно красных, изможденных лиц этих людей, покрытых кровавым потом, — и лучше!

И все это как-то неприязненно молчит молчанием мертвеца, словно по чьему-нибудь строгому запрещению...

Но прихотливы бывают дорожные думы... Идете вы и думаете: что было бы, ежели бы все это, не вынесши своей тяжкой боли, вскрикнуло вдруг?» [12]

Картина степного зноя у Чехова сжатее, образнее, красивее; но я хочу обратить ваше внимание на другую особенность Чехова в изображении природы. Описание Левитова субъективно: он сам и люди вообще играют преобладающую роль; Чехов является пантеистом, в его степи человек — одно из множества явлений, равноправных с другими [13]. Мне кажется, что такое миропонимание разлито и в других произведениях этого даровитого писателя. В рассказе «Перекати-поле», который ведется от первого лица, есть такое рассуждение: «Не далее как на аршин от меня лежал скиталец; за стенами в номерах и на дворе, около телег, среди богомольцев не одна сотня таких же скитальцев ожидала утра, а еще дальше, если суметь представить себе всю русскую землю, какое множество таких же перекати-поле, ища где лучше, шагало теперь по большим проселочным дорогам или, в ожидании рассвета, дремало в постоялых дворах, корчмах, гостиницах, на траве под небом... Засыпая, я воображал себе, как бы удивились и, быть может, даже обрадовались все эти люди, если бы нашлись разум и язык, которые сумели бы доказать им, что *их жизнь так же мало нуждается в оправдании, как и всякая другая*».

Это мировоззрение принимает у Чехова печальный оттенок. В рассказе «Счастье» есть такое, например, место: «Проснувшиеся грачи, молча и в одиночку, летали над землей. Ни в ленивом полете этих долговечных птиц, ни в утре, которое повторяется аккуратно каждые сутки, ни в безграничности степи, — ни в чем не видно было смысла». Есть другое место, в другом произведении, о котором я уже говорил, в «Степи», гораздо более сильное: «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на глубокое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознании одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи

лет, само непонятное небо и мгла, равнодушная к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетет душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...»

Не правда ли, глубокою скорбью, трогательною печалью веет от этих строк?

Пойдем далее. В той же «Степи» говорится об одинокой могиле, в которой зарыт убитый и ограбленный купец. «В одинокой могиле есть что-то грустное, мечтательное и в высшей степени поэтическое... Слышно, как он молчит, и в этом молчании чувствуется присутствие души неизвестного человека, лежащего под крестом. Хорошо ли этой душе в степи? Не тоскует ли она в лунную ночь? А степь возле могилы кажется грустной, унылой и задумчивой, трава печальней, и кажется, что кузнечики кричат сдержаннее...»

Те же ноты слышатся в размышлениях Рябовича (в рассказе «Поцелуй»). Тот контраст, который так удивительно изображен Пушкиным в элегии «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», часто останавливает на себе внимание Чехова. Вот умершего матроса (Гусева) завернули в саван-мешок и торжественно спускают в море. Не дошел до дна бедный матросик: перехватила его акула... «А наверху в это время, в той стороне, где заходит солнце, скучиваются облака; одно облако, похожее на триумфальную арку, другое на льва, третье на ножницы... Из-за облаков выходит широкий зеленый луч и протягивается до самой середины неба; немного погодя, рядом с этим ложится фиолетовый, рядом с ним золотой, потом розовый... Небо становится нежно-сиреневым... Глядя на это великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно».

Для понимания произведений Чехова я считаю очень важным эту точку зрения, а поэтому еще немного задержу ваше внимание на вопросе об его мировоззрении. В рассказе «Верочка» Огнев идет ночью, горячо простившись со стариком Кузнецовым и думает «о том, как часто приходится в жизни встречаться с хорошими людьми, и как жаль, что от этих встреч не остается ничего больше, кроме воспоминаний. Бывает так, что на горизонте мелькнут журавли, слабый ветер донесет их жалобно-восторженный крик, а через минуту с какою жадностью ни вглядывайся в синюю даль, не увидишь ни точки, не услы-

шишь ни звука; так точно люди с их лицами и речами мелькают в жизни и утопают в нашем прошлом, не оставляя ничего больше, кроме ничтожных следов памяти».

Теперь вспомните, что Чехов — медик по профессии, и вам станет многое понятно в его художественном творчестве, многие из упреков критики, на первый взгляд основательные, должны быть смягчены, а другие нельзя не признать и совсем небезосновательными. Талантливый беллетрист поступает иногда как талантливый и добросовестный земский врач: быстро поставив диагноз труднобольному, он переходит к другому, который воображает, что он болен, и возбуждает либо смех, либо досаду, и т. п. В приемах Чехова, в простоте, ясности и точности изображения, мы также узнаем естествоиспытателя. В его повестях и рассказах часто встречаются больные люди со сложными движениями ненормальной души. Как врач он спокойнее относится к людским страданиям, но не может не останавливаться на таких явлениях, когда болезнь нежданно и негаданно уносит цветущую, полную надежд молодую жизнь (рассказ «Тиф»).

Не только отдельно взятые люди и не одна природа привлекают внимание Чехова. Реже, гораздо реже, но все-таки встречаются у него картины общественной жизни, полные глубокого смысла, вызывающие у автора скорбные мысли. Прокурор, например, в рассказе «Дома» вспоминает об исключенных из гимназии и не может не признать, что наказание очень часто приносит гораздо больше зла, чем само преступление. «Животный организм, полагает прокурор, обладает способностью быстро приспособляться, привыкать и принюхиваться к какой угодно атмосфере, иначе человек должен был бы каждую минуту чувствовать, какую неразумную подкладку нередко имеет его разумная деятельность *и как еще мало осмысленной правды и уверенности даже в таких ответственных, страшных по результатам деятельностях, как педагогическая, юридическая, литературная*»...[14]

Отметим это «*еще мало осмысленной правды и уверенности*» как луч тепла и надежды в печальном миропонимании, которое мы имели основание предположить в авторе «Скучной истории». Как художник Чехов может опоэтизировать горе, самую смерть. Описывая, например, смерть ребенка в семье доктора, Чехов говорит: «Тот отталкивающий ужас, о котором думают, когда говорят о смерти, отсутствовал в спальной. Во всеобщем столбняке, в позе матери, в равнодушии докторского лица лежа-

ло что-то притягивающее, трогающее сердце, именно та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать, и которую умеет передавать только музыка («Враги»).

Эта поэтизация горя может, конечно, вести к крайне вредным результатам, стать весьма прискорбною односторонностью; но Чехов свободен от такой односторонности. В том же рассказе он говорит: «Несчастные эгоистичны, злы, несправедливы, жестоки и менее, чем глупцы, способны понимать друг друга. Не соединяет, а разъединяет людей несчастье, и даже там, где, казалось бы, люди должны быть связаны однородностью горя, проделывается гораздо больше несправедливостей и жестокостей, чем в среде сравнительно довольной».

Несправедливость и жестокость развиваются, конечно, в благоприятной для них ненормальной общественной среде. Чехов мастерски описывает нашу городскую (уездную) жизнь, в которой нет никаких духовных интересов, где дремлет мысль, где замирают добрые порывы людей, пришедших туда и с образованием, и с желанием трудиться. Такую картину видим мы и в «Палате № 6», и в других рассказах, например, в «Мыслителе». В рассказе «Злоумышленник» с потрясающей силой и удивительною простотой передана судебная трагедия: мужик отвинчивал гайки у рельсов железной дороги; гайки нужны ему для рыбной ловли, и он никак не может понять, что это тяжкое преступление, что за это ему грозит острог.

Есть у Чехова маленький рассказик, всего в три странички, — «Отставной раб», где с необыкновенною яркостью изображено то нравственное искалечение, которому подвергались люди при крепостном праве. Я не стану приводить его содержание и упоминаю о нем лишь затем, чтобы привести новое доказательство того, что Чехов хорошо понимает зло несправедливых и несвободных общественных условий, хоть и редко затрагивает такие темы. Такое же впечатление производит и рассказ «Капитанский мундир», в котором портной Меркулов с умилением сообщает, что капитан, не заплативший ему за мундир, бил его точно так же, как в счастливые для рабьей души времена бивал Меркулова барон Шпуцель...

Затронут у Чехова и другой важный вопрос. В рассказе «Неприятность» мировой судья говорит, что «в настоящее время честных и трезвых работников, на которых вы можете положиться, можно найти только среди интеллигенции и мужиков, т. е. среди этих двух крайностей, и только». Весьма трудно найти честного и трезвого фельдшера, писаря, приказчика... Земский доктор замечает на это, что иначе и быть не

может, что у такого *среднего человека* нет ни образования, ни собственности; «читать и ходить в церковь ему некогда, нас он не слышит, потому что мы не допускаем его к себе близко. Так он и живет изо дня в день до самой смерти без надежд на лучшее, обедая впроголодь, боясь, что вот-вот его прогонят из казенной квартиры, не зная, куда приткнуть своих детей. Ну, как тут, скажите, не пьянствовать, не красть? Где тут взяться принципам?»

Я далеко не исчерпал, конечно, содержания произведений Чехова, да это и невозможно в пределах публичной лекции. Дарование этого писателя находится в расцвете и полная оценка его художественной деятельности еще впереди. Мы замечаем в последнее время расширение круга его наблюдений и углубление содержания его повестей и рассказов. «Рассказ неизвестного человека» дает нам замечательно удачную картину известной части петербургского бюрократического мира. Хорошо задуман, но не вполне безукоризненно нарисован герой рассказа — бывший революционер. А. М. Скабичевский, довольно сурово относившийся к Чехову, считает выведенный им в «Бабьем царстве» тип Анны Акимовны самым замечательным типом среди купеческой среды после комедий Островского[15].

Нет оснований опасаться, что в дальнейших своих произведениях Чехов будет случайно выбирать темы, расточая свои силы на изображение ничтожных явлений, хотя, — спешу прибавить, — возбудить остроумною шуткой, в художественной форме, здоровый смех есть немаловажная заслуга. Юмор Чехова отличается нередко заразительною веселостью и возбуждает в читателе хорошее, светлое настроение. Эта драгоценная особенность его таланта спасает его от избытка пессимизма, от налета горькой скорби в виду массы случайного и жестокого...

Я передам, в немногих словах, один из юмористических рассказов Чехова ввиду того, что в этот, с первого взгляда анекдот, заключена, мне кажется, серьезная мысль. К сожалению, рассказ в передаче будет, конечно, испорчен.

В кабинет доктора Кошелькова («Произведение искусства») входит молодой человек Смирнов. Доктор вылечил юношу, и вот его мать, покойный муж которой торговал старинною бронзой, посылает доктору в благодарность канделябр действительно художественной работы, но с непристойными женскими фигурами. Доктор посмотрел на подарок.

«— Да, вещь, действительно, прекрасная, — пробормотал он, — но... как бы выразиться, не тово... не литературна слишком... Это уж не декольте, а черт знает что...»

Молодой человек пристает к доктору, убеждая его быть выше толпы. У самого Смирнова от созерцания этого канделябра «душу наполняет благоговейное чувство, и к горлу подступают слезы». Avis нашим декадентам.

Смирнов жалеет только о том, что у них нет пары для этого канделябра, и он навязывает таки его доктору.

Кошельков в недоумении: оставить у себя на квартире такое *произведение искусства*, конечно, дело невозможное.

Везет он канделябр к адвокату Ухову. Тот приходит в неописанный восторг, но принимать подарка не соглашается:

«У меня бывают тут мать, клиенты... да и от прислуги совестно...»

Доктор, однако, насильно оставляет свой канделябр, а адвокат придумывает подарить его бенефицианту, комику Шашкину. Шашкин также в восторге и также не желает оставлять у себя этого *художественного произведения*. Он продает его старухе, торгующей бронзой.

Через два дня в квартиру доктора Кошелькова является улыбающийся, счастливый Саша Смирнов.

«Доктор! — начал он, задыхаясь. — Представьте мою радость! На ваше счастье, нам удалось приобрести пару для вашего канделябра! Мамаша так счастлива... Я единственный сын у матери... вы спасли мне жизнь...»

Того, кто написал эту милую шутку, этот полный смысла анекдот, не увлечет одна форма, тот потребует от действительно художественного произведения чистоты и правды.

Этими качествами отличаются рассказы и повести Чехова. От них веет правдивостью, он не описывает того, чего не видел, не знал, не перечувствовал. Его пессимистическое мировоззрение не принимает гнетущего характера, нигде у него не звучит отчаяние. Живая любовь к живому человеку и тонкое художественное чутье, с каким Чехов любит и человека, и природу, придают его думам о случайности и быстротечности жизни печальный, но мягкий оттенок, подобный тому миропониманию, которое разлито в произведениях Тургенева. Симпатия к слабому, негодование к сильному злому — вот что часто выносишь из рассказов Чехова; ни на одну дурную мысль они не натолкнут, никакого скверного побуждения не вызовут. Чувствуется в них недостаток мужественных, призывных нот, — и понятно почему: отдельно взятый человек — ничтожный атом в вечном мировом круговороте. В виду бездонного

неба он, одинокий, действительно должен испытывать либо ужас, либо глубокую печаль. Но в том-то и дело, что человек не одинок. Любовью, дружбою, идеями связаны между собою люди, и, опираясь друг на друга, они имеют полное основание смотреть на историческую даль с бодрою надеждой, с сознательным упованием. Идти рядами и шеренгами, при свете науки, под знаменем общественного и личного идеала, значит удесятерять свои силы, значит бесконечно ускорять победу на земле добра, справедливости и самой красоты. Изображать в художественных произведениях движения человеческой души в общественных условиях, изображать общественное движение, в котором выступает и личность, и масса, — составляет высокую задачу искусства. Будет ли при этом писатель объективным художником или пророком освобождения, — этот вопрос решается не требованиями со стороны, но самою природою художника. Критика должна требовать одного, — того, о чем говорил Чернышевский: художник *должен* развивать в себе *человека*. Это требование Чеховым исполнено. Но если нельзя предъявлять других *требований*, то можно высказывать горячие желания. Пожелаем же, чтобы художник-человек был и художником-гражданином.

Художественное произведение, написанное человеком, который любит простоту и правду, который любит людей, доставит, конечно, и эстетическое наслаждение, и нравственное удовлетворение. Оно поддержит иной раз слабеющую энергию или потухающий гнев. Но если принять во внимание, как мало, сравнительно говоря, число людей, живущих отвлеченными идеями, способных увлекаться принципами, то станет понятным желание искать помощи у искусства для более определенного воздействия на общество, для воспитания в нем не только добрых чувств, но и гражданских стремлений. Служение красоте и правде вызывает глубокое уважение. Это уважение только усилится, если художник, вместе с тем, послужит и делу общественной справедливости, если он даст нам в прекрасных формах не только изображение действительности, ее мутных волн или ее гниющего болота, но подметит и осветит новые, свежие течения, — а ведь они несомненно существуют, — если он укажет нам широкие пути к разумному, человечному счастью, которого нет и быть не может без энергичного труда ради общественной правды, без честной борьбы ради народного счастья.





Пл. Н. КРАСНОВ

Осенние беллетристы

II
АН. П. ЧЕХОВ

В литературной деятельности г-на Чехова можно различить три периода. Первый — когда г-н Чехов писал в качестве скромного сотрудника юмористических листков свои остроумные рассказы, составившие впоследствии сборник «Невинные речи» и вошедшие отчасти в состав «Пестрых рассказов». Отличительная черта этого периода — утрировка изложения, несоразмерность отдельных черт с целым рассказом, вытекавшая, впрочем, не из неумелости автора, а из самих требований формы юмористических рассказов, которые должны были в литературе составить подобие карикатур живописи. Во всяком случае, большая талантливость и художественность резко бросаются в глаза уже с первых рассказов г-на Чехова, равно как и серьезное отношение автора к жизни, хотя и выраженное в нарочно утрированной форме.

Второй период литературной деятельности г-на Чехова обнимает почти все восьмидесятые годы. Во время него окончательно сложилась литературная репутация г. Чехова, и он отразил в своих мелких рассказах то общее настроение вялости, нервности и тоски, которым было охвачено все русское общество в это время. Сборники рассказов «В сумерках», «Хмурые люди», «Рассказы» и драма «Иванов» написаны в этот период, и именно благодаря им г-н Чехов приобрел симпатии читателей.

Наконец, последний период литературной деятельности г-на Чехова относится уже к девяностым годам. Не ограничиваясь характеристикой общих, смутных настроений, г-н Чехов старается отразить и подметить чуть начинающиеся общественные движения. Такие рассказы г-на Чехова, как «Жена»,

«Именины», «Палата № 6» как будто написаны на темы учения о непротивлении злу и служат отголоском проповеди гр. Л. Н. Толстого об упрощении жизни. Так, по крайней мере, они были поняты обществом, и это обстоятельство создало им особую известность. Впрочем, идейная сторона этих последних рассказов имеет отнюдь не большее значение, чем художественная. Даже напротив. Идея о непротивлении злу, олицетворяемая доктором в «Палате № 6», выражена настолько смутно, что в конце концов неясно — сочувствует ей автор или смеется над ней, считает ли доктора, исповедывающего ее, сумасшедшим или здравомыслящим, симпатизирует ему или нет. Вообще, для роли учителя жизни у г-на Чехова не хватает лиризма, не хватает веры и силы чувства. Он слишком много художник и недостаточно поэт, а потому несколько безразлично смотрит на жизнь.

Разделение литературной деятельности г-на Чехова на три периода относится только до выбора сюжетов для его рассказов. В сущности же г-н Чехов вполне однороден. С первых и до последних своих рассказов он является истинным художником — последователем натуралистической школы в лучшем смысле этого слова. Он наблюдает жизнь и отражает ее в своих рассказах. Но это отражение не есть простая фотография, не дающая рассматривающему ее более, чем дает самый предмет, а художественное изображение, в котором подмечены внутренние, скрытые черты предмета, самая сущность его. Искусство подмечать эту сущность предмета рельефнее всего выразилась у г-на Чехова в его «Пестрых рассказах», потому что в этих последних самый процесс творчества приоткрыт — подчеркиваемые автором черты так и остались подчеркнутыми и резкими и не сглажены в видах придания рисунку большей реальности. «Пестрые рассказы» г-на Чехова играют такую же роль в ряду литературных произведений, какую играют недоконченные эскизы в ряду художественных произведений. В них не так гладко изображено действие, и они не производят впечатления картины — зато для глаза художника глубокое наслаждение подмечать в них, как понимает автор по внешним жестам, чертам лица и выражению глаз внутренние движения души и даже самую сущность характеров.

Чувство художника вывело г-на Чехова на истинную дорогу. Он сумел выйти из тяжелого положения сотрудника юмористических листков, который должен насиловать свое остроумие и обыкновенно кончает тем, что пишет плоские вещи по готовому шаблону. Но в юмористических листках г-н Чехов на-

учился писать легко и даже весело, что умеют далеко не многие наши писатели. А эта способность была очень важною для г-на Чехова, потому что сюжеты, на которые предстояло ему писать, изображая русскую жизнь в эпоху минувшего царствования, были далеко не веселые, и, при всей легкости изложения г-на Чехова, рассказы его и теперь все же оставляют очень тяжелое впечатление.

Напротив, пристрастие художника к точности несколько повредила г-ну Чехову в последних идейных рассказах. Он слишком правдив и потому не может видеть торжества идеи в новом виде проявления пошлости. Чувствуя же потребность общества в чем-то идеальном, г-н Чехов старался отыскать это идеальное, и потому большинство последних произведений г-на Чехова носит следы внутренней борьбы между исканием идеала и желанием художника правдиво изображать действительную жизнь.

В произведениях г-на Чехова особенное внимание обращает на себя уже самая форма — мелкие рассказы. Сколько-нибудь крупные произведения г-на Чехова не только менее удачны, но и представляют собою не более, как распространенный рассказ или несколько рассказов, механически связанных вместе... Такая форма произведений г-на Чехова, однако, отнюдь не случайна и вытекает даже не столько из самого склада таланта г-на Чехова, сколько из условий изображаемой им жизни.

Наша жизнь чем дальше, тем меньше представляет благоприятных условий для развития героических натур. Жизнь отдельного человека очень редко богата интересными событиями; интересные характеры попадаются еще реже. Большинство людей на одно лицо. Классовые особенности становятся настолько резки, что большинство людей прежде всего чиновники, профессора, инженеры, купцы, священники, крестьяне, а потом уже гг. А, Б, В, N и т. д. Немногие оригинальные характеры до того стеснены во внешних проявлениях своей природы, что ведут жизнь замкнутую и бедную событиями. Поэтому современным беллетристам приходится или быть бытописателями, изображать обстановку, привычки, образ жизни известных классов общества, или же изображать отдельные составные элементы общей жизни — писать мелкие рассказы, что и делает г-н Чехов. Он изображает жизнь такою, какое впечатление она производит на каждого из нас. Что мы получаем от жизни? Перебирая запас своих воспоминаний, мы найдем ряд более или менее интересных встреч, любовных историй, которых были участниками или свидетелями, путевых впечат-

лений, женских образов, детских лиц, неприятных столкновений с людьми, вечеров, проведенных в гостях, и т. п. Но характерно для жизни нашего времени, что все эти отдельные случаи не имеют общей связи и существуют каждый как бы сам по себе. И все такие элементные впечатления, произведенные на нас общею жизнью, нашим участием в ней, мы найдем весьма полно и всесторонне изображенными в рассказах г-на Чехова.

Г-н Чехов — не единственный писатель небольших рассказов. Теперь таких писателей много; рассказы — это модная форма беллетристики, выработавшаяся под влиянием новых условий чтения литературных произведений. Но кроме г-на Чехова можно указать только на Мопассана, как на писателя, у которого мелкие рассказы не форма, но самая сущность понимания жизни. В самом деле, любой из писателей мелких рассказов, г-н Чермный[1] у нас, Киплинг в Англии, пишут в такой форме потому, что в их распоряжении нет материала для большого романа. Они пишут на темы из особого быта, из особой жизни, в которой есть интересные черты, любопытные подробности, стоящие рассказа. Их-то они и сообщают читателю. Чермный и Киплинг — рассказчики по роду беллетристического материала, Мопассан и Чехов — по способу понимания жизни. В мировоззрении этих двух писателей мир не имеет ничего цельного, связного — он беспорядочное скопление случайных моментов, жизней, впечатлений, оставляющих пестрое впечатление калейдоскопа. И вот, как следствие такого мировоззрения, и вытекает форма мелких рассказов Мопассана и г-на Чехова.

Имя Мопассана прогремело в последнее время по всему свету и по России в особенности. Всем понравились яркие краски его рассказов и легкость их изложения. Как ни велик талант г-на Чехова, в яркости красок он несколько уступает Мопассану. Правда, он писал рассказы из русской жизни и природы, и самый сюжет требовал более тусклых красок. Зато в смысле идеи, понимания жизни г-н Чехов неизмеримо выше Мопассана. Девять десятых рассказов последнего — гривуазные анекдоты, хотя и художественно написанные. Половые (не говоря любовные) отношения Мопассан считал довольно важными в жизни. В такой важности этой стороны жизни человека позволительно сомневаться даже для женщины; нечего говорить о мужчине. Потому чтение сочинений Мопассана, несмотря на их яркость, иногда надоедает и производит однообразное впечатление. Г-н Чехов гораздо равномернее и разностороннее представил проявления жизни. И у него много рассказов, по-

священных любви, но у него воспроизведены и другие стороны человеческой жизни, и другие стороны горя, радости и жизни вообще. Описывает он и утраты, и вражду, и служебные столкновения, и научные настроения, и кражу, разбой, наконец просто путевые впечатления от природы и от встреч. Он отзывается и на общественные события вроде голода; касается внутренних распорядков, общественных учреждений вроде больниц и т. д. («Жена», «Палата № 6»). Другое преимущество г-на Чехова над Мопассаном состоит в том, что русский автор видит людей, а не животных. Все действующие лица Мопассана только животные — красивые, если это аристократы, и отвратительные, если это мужики. Они руководствуются только физиологическими побуждениями и не сдерживаются никакими соображениями высшего порядка. Совсем иное у г-на Чехова. В самых пошлых его героях все-таки есть искра, вызывающая к ним сочувствие читателя. Женщины г-на Чехова отдаются своим любовникам не с легкомыслием обезьян, но после борьбы и тяжких душевных волнений. Историю одного такого падения г-н Чехов даже озаглавил «Несчастье», тогда как на взгляд французского романиста тут было бы только веселое приключение. В другом рассказе г-на Чехова на ту же тему падения «Страх» героиня падает так мотивированно, так неизбежно, что она не вызывает никакого нравственного негодования в читателе. В рассказах «Ведьма» и «Бабы» чрезмерная чувственность героинь является опять-таки результатом их несчастья, и вообще нигде и никогда у г-на Чехова женская честь не рассматривается слегка, как какой-то пустяк, повсюду является она важным жизненным вопросом, и преступление против нее является несчастьем и влечет за собою глубокие последствия. А ведь этим отношением к своей чести женщина и отличается от других самок.

Если в окружающей жизни г-н Чехов мало видит крупных характеров и интересных событий — зато он прекрасно передает настроение общества. Подобно нашим poetae minores, посвящающим свои поэтические силы изображению настроений[2], возникающих от общения с природой и людьми в душе поэта, г-н Чехов посвятил свой талант изображению общественного настроения своего времени. Его рассказы открывают нам тайные стороны души современного общества, ее недуги, ее безнадежность, ее апатию. Пусть у него не один герой, а множество, но так как в наш век нет резко выраженных оригинальных личностей, а все похожи друг на друга, нет героев, а только толпа, то произведения г-на Чехова дадут ключ к пониманию

этой толпы, к уразумению настроения современного хмурого человека.

Вот основные черты общественной души, извлеченные из рассказов г-на Чехова.

Прежде всего средний современный человек отличается болезненным, чисто нервным, беспокойством. Это нервное беспокойство весьма ярко было выражено еще в «Пестрых рассказах». Достаточно вспомнить чиновника («Смерть чиновника»), чихнувшего в театре на лысину сидевшего перед ним генерала, как этот человек страшно обеспокоился, стал надоедать генералу с извинениями и наконец умер от тревоги. Того же нервного типа человек кондуктор Подтягин («Ну, публика!»), тревожащий сонного пассажира один раз, чтобы спросить билет, другой раз, чтобы, приведя начальника станции, доказать пассажиру свое право будить его, а в третий, чтобы извиниться за причиненное беспокойство. Чрезвычайно художественно выражено состояние нервного беспокойства в рассказе «Восклицательный знак», в котором старый чиновник не спит ночь, стараясь припомнить, в каких случаях в казенных бумагах ставится этот знак препинания. Та же беспокойная нервность, намеренно утрированная в «Пестрых рассказах», в последующих получает более реальное выражение. В «Неприятности» — это история доктора, в горячности побившего фельдшера и из-за собственной нервности раздувшего эту, в сущности, пустую историю до громадных размеров. В «На пути» изображен человек, из-за собственной беспокойной нервности ставший причиной несчастья своего собственного и всей семьи, потому что из-за внутренней тревоги бросался на всякое дело и затем скоро остывал. Героини вышеприведенных рассказов г-на Чехова, в которых описывалось их падение, тоже падали отчасти вследствие того же внутреннего беспокойства.

С этим нервным беспокойством очень много общего имеет такая же болезненная вялость, заставляющая ко всему относиться бесстрастно и тупо. Крайний образчик подобной вялости приведен в «Пестрых рассказах», где мужик («Злоумышленник») отвинчивает гайки от рельсов, чтобы делать грузила для неводов. Тут эта вялость доходит почти до идилтизма. В дпугих рассказах вялость выражается в бесстрастии, неумении отозваться на чужое чувство, например, в рассказе «Верочка», где студент, занимавшийся летом статистикой, не знает, как вести себя при прощании с дочерью своего руководителя, объясняющейся ему в любви. Та же вялость выражается в равнодушии к собственным интересам в рассказе «Холодная кровь», в кото-

ром проводник быков по железной дороге безропотно терпит убытки вследствие беспорядков железнодорожной администрации. Или эта вялость выражается в хмурости, угрюмости, с какою почтальон в рассказе «Почта» отказывается говорить с едущим с ним пассажиром. Но всего лучше это вялое, покорное судьбенастроение выражено в рассказе «Скучная история», описывающем последние дни престарелого профессора, чувствующего приближение смерти, наблюдающего упадок собственных сил и терпеливо примиряющегося со всем этим.

Это общее хмурое, словно сумеречное настроение рассказов г-на Чехова обусловливается царящею в нашем обществе пошлостью и скукой. Отсутствие общественных интересов, подавленное, мрачное настроение, обусловленное застоем и выжидательным настроением в нашей внутренней политике, отразились и на отдельных лицах. Такое настроение бывает у пассажиров поезда, неизвестно по каким причинам остановившегося среди поля. Тут при полной внешней незанятости проявляется истинная сущность человека, которая всегда есть пошлость. Куда ни обратишься, всюду наткнешься на нее. Порою она проявляется в смешных формах, как, например, у учителей, надевающих на купеческие именины не принадлежащие им ордена и затем мучительно скрывающихся друг от друга («Орден»), или как у чиновников, сделавших собственные игральные карты для игры в винт из фотографий чиновников разных ведомств («Винт»); иногда же пошлость вырастает до чудовищных, всепоглощающих форм, как, например, в рассказах «Типы», «Именины», «Палата № 6», этих торжествующих песнях «насилья бессмертной пошлости людской». При чтении их сердце сжимается ужасом и холодом — до чего все мелко, низко, пошло, и как эта пошлость все давит собой, охватывает, поглощает! И поневоле в душу читателя, смотря по темпераменту, прокрадывается или беспокойное нервное чувство, желание как-нибудь, хоть суетливостью, избежать этой мощной грязной десницы пошлости, или же вооружиться бесстрастною тупостью и вялостью, чтобы равнодушно взирать на торжество низменных элементов.

Общественная пошлость еще усугубляется общею русскою беднотою, нищетою, вырождением. В рассказе «Свирель» Лука бедный выражает твердую уверенность в измельчании всего окружающего. В рассказе «Кошмар» — в лице полунищего священника мы наглядно видим это измельчание, оскудение. Рассказ этот — настоящий кошмар, — такое давящее, гнетущее впечатление производит он на читателя. После него

так и хочется проснуться, убедиться, что не везде, не все так, и так же чувствуешь себя слабым и бессильным, как и герой рассказа, желавший помочь священнику, доктору и окрестным крестьянам и не находивший при этом никаких средств.

Таковы хмурые, болезненные настроения общественной души после созерцания современной жизни.

Тяжелое, щемящее чувство, производимое рассказами г-на Чехова на читателя, усиливается тем, что г-н Чехов, подобно большинству русских художников, не питает особой любви к красоте. В этом отношении г-н Чехов имеет сходство с талантливейшим из наших художников, г-ном Репиным, картины которого полны жизни, выражения, производят могучее, неотразимое впечатление и в художественном смысле высоко прекрасны, но недостаточно красивы. Так же некрасивы и рассказы г-на Чехова, не говоря уже об общем колорите его рассказов, всегда сером, смутном, очень часто напоминающем кошмар — точно видишь в тяжелом сне все, что пишет г-н Чехов, или, по крайней мере, сквозь густой желтоватый петербургский туман — даже подробности рассказов всегда малокрасивы и малоэстетичны. Правда, сама действительность крайне неприглядна и сера; правда, что изображение прозаических подробностей делает рассказы более похожими на жизнь, и, например, рассказы из быта детей г-на Чехова вполне правдивы — дети в них не нарядные ангелочки, но и замараны, и жадны, и легкомысленны, и способны выводить взрослых из себя капризами и шалостями, но иногда пристрастие к грубым прозаическим сравнениям и выражениям у г-на Чехова только понапрасну оскорбляет сколько-нибудь изнеженный слух читателя. Что, например, сказать о таком описании барышни: «Она формировалась в грациозное создание с белокурой головкой и большими, *как копейки,* задумчивыми глазами» («В сумерках», с. 141)[3]. Сравнение глаз с копейками может быть и точно выражает их величину, но не гармонирует ни с грацией, ни с задумчивостью. Или описание света лампадки: «Кладя красное пятно на образ Георгия Победоносца, теплилась лампадка» («В сумерках», с. 145)[4]. И в данном случае выражение и некрасиво, и неточно, так как розовый свет лампадки распространяется, по крайней мере, на весь угол, в котором она теплится. «Ильин взял ее маленькую пухлую руку в свои обе, *помял ее* и медленно поднес к губам» («В сумерках», с. 175)[5]. Едва ли это грациозное выражение страсти. Прозаично описание таинственного голоса ночной птицы на опушках леса, так загадочно приглашающей углубиться в сказочную страну: «Ночная птица

протяжно и лениво произносила в роще длинный, членораздельный звук, похожий на фразу: “Ты Ни-ки-ту видел?”, и тотчас же отвечала сама себе: “Видел! видел! видел!”» («В сумерках», с. 208)[6]. Понять, о чем говорит г-н Чехов, сразу можно, но как прозаично впечатление его описания в сравнении с действительностью! И таких мест можно найти несколько в любом рассказе. Кроме таких некрасивых сравнений, язык г-на Чехова изобилует порою просто грубыми словами, вроде «ковырнул тростью», «мерзавка», «бестия». Фамилии героев его рассказов не отличаются благозвучностью: Чистоплюй, Червяков, Пустяков и т. д. Г-н Чехов охотно описывает такие процессы, как рвота, тошнота, говоря о детях, делает такие замечания как: «Ему давно уже нужно кое-куда сбегать» («Детвора») и т. п. Все это, к сожалению, не служит к украшению рассказов г-на Чехова, а между тем всего этого автор отлично мог бы избежать, потому что, не любя красоты, он отлично понимает ее и умеет находить там, где она есть.

Рассказ «Степь» г-на Чехова — наглядное тому доказательство. В этом рассказе столько чудных степных пейзажей в различное время дня и ночи, что можно только подивиться, как живописцы не пользуются этим богатейшим материалом степных сюжетов. И такое чудное разнообразие красок, оттенков, полутеней г. Чехов сумел найти в черноземной выгорелой степи в конце июля, когда она наиболее неприглядна!

Как на другой образец тонкого понимания природы можно указать на описание вьюги в рассказе «Ведьма». Завывания ветра, точно борьба двух начал, торжествующего, сердитого и побежденного, жалобного, но, злого, производят глубочайшее впечатление. Из прозаических описаний вьюги это лучшее, какое нам попадалось, и выше его мы можем поставить только тютчевское стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?»

Художественны описания бреда больного чахоткой матроса и затем его похорон среди океана («Гусев») и т. д.

Такие же художественные описания г-н Чехов дает и для наружности своих героев, и для характеристики их настроений. Прочтя рассказы г-на Чехова, нельзя уже говорить, что не знаешь его героев: они делаются знакомыми, с которыми встречались и которых знаешь. Другой вопрос — останешься ли доволен таким знакомством — все это люди скучные, болезненные, пошлые, но в этом уже вина не автора, а самого общества, потому что оно таково.

Особенно пленяет в г-не Чехове его самобытность и оригинальность. Он не похож ни на одного другого писателя. Если в некоторых рассказах его — особенно последних — и заметно влияние гр. Л. Н. Толстого, то, во-первых, последний такой колосс, что не отозваться на него значило бы выказать художественную нечувствительность, а, во-вторых, на сочинения г-на Чехова повлиял мыслитель гр. Толстой, а не художник, и последние рассказы г-на Чехова представляют из себя отголоски художника Чехова на мысли моралиста Толстого*. Таким образом в русской литературе г-н Чехов стоит совершенно особо, примыкая, однако, к натуралистической школе с гр. Толстым во главе.

Точно так же г-н Мопассан, с которым у г-на Чехова есть нечто общее, отнюдь не является учителем русского писателя. Они только принадлежали к одной школе и имели схожую точку зрения на мир; однако и тут, как мы видели, точка зрения русского писателя и человечнее, и неизмеримо шире.

Наиболее общего с г-ном Чеховым по темпераменту и характеру имеет не какой-либо писатель, а русский художник г-н Репин. У обоих одинаково мощная кисть, и оба любят тусклые краски и как будто не любят красоты.



* Исключение составляет рассказ «Именины», написанный совершенно в стиле рассказов гр. Л. Н. Толстого, и первые страницы «Палаты № 6». В них можно найти целый ряд выражений целиком напоминающих приемы гр. Л. Н. Толстого.



А. И. БОГДАНОВИЧ

Критические заметки

Последние произведения г-на Чехова: «Человек в футляре», «Крыжовник», «Любовь». — Пессимизм автора. — Безысходно-мрачное настроение рассказов. — Субъективизм, преобладающий в них

Каждое новое произведение г-на Чехова вызывает живейший интерес, и не потому что изящная литература последнего времени оскудела талантами, перестала привлекать читателя однообразием или скудостью содержания, измельчала или ударилась в исключительные крайности декадентства или символистики. Ничуть не бывало. Если сравнивать нашу родную беллетристику с иностранной, право, мы вовсе не так уж обижены судьбой. На Западе выступают две-три крупные звезды, вроде Золя во Франции, Гауптмана в Германии, Ибсена в норвежской литературе, около которых группируются несколько меньших светил, а затем расстилается обширное поле дарований, приближающихся к посредственности, мелких метеоров, блистающих на мгновение, чтобы исчезнуть бесследно. У нас, при всей ограниченности пределов доступного литературе, при всей затрудненности проникновения новых веяний жизни в журналистику, при всей минорности тона, в котором — хочешь не хочешь — приходится говорить и живописать, что в общем не может не отражаться самым тяжким образом на содержании и жизненности беллетристики, — не теряют силы старшие по времени таланты, каковы гг. Потапенко, Станюкович, Мамин-Сибиряк, Боборыкин, Короленко, и наряду с ними каждый день выдвигает все новых и новых, о чем ярко свидетельствуют наши серьезные журналы, в каждой книжке которых вы встречаете новое имя. В этом отношении особенно велики заслуги «Русского богатства», на страницах которого, если даже взять две-три последних книжки журнала, можно

найти ряд новых писателей, отличающихся несомненно искрой таланта, вдумчивостью и оригинальностью. Таковы, например, за последнее время напечатанные в этом журнале произведения — г-на Булыгина «Ночные тени» [1], г-на Александровского превосходные очерки, полные юмора и теплоты [2], г-на Кузьменка «Жизнь» [3]. Отдельные издания рассказов наших несомненно ярких писателей, как г. Горький, или затрагивающих серьезнейшие вопросы современности, как «Очерки и рассказы» г-на Вересаева [4], новые якутские рассказы г-на Серошевского [5] («В сетях»), — разве все это, взятое в целом, не говорит о неумолчном биении «живой» силы в беллетристике, — силы, далекой от оскудения и слабости, от декадентских кривляний и жалких попыток к символизму, вымученной манерности и ломания, в значительной степени характеризующих литературу Запада за последнее время?

И, тем не менее, интерес к произведениям г-на Чехова нельзя даже сравнить с тем отношением, какое высказывается к другим авторам. Причина этого лежит не только в том, что пред нами первоклассный новеллист, не имеющий себе равного, пожалуй, даже и на Западе, где за смертью Ги де Мопассана [6] это место осталось вакантным. Есть что-то в последних произведениях г-на Чехова, что усугубляет их содержание, быть может, помимо воли самого автора, придает им какую-то терпкость и остроту, волнует и причиняет острую боль читателю. Читатели, конечно, помнят его «Мужиков» и «Моя жизнь», из-за которых столько копий ломалось в свое время, что одно уже указывает на их выдающееся общественное значение. Но его последние три рассказа, появившиеся в летних книжках «Русской мысли» [7], не менее глубоки, жгучи и значительны.

«Человек в футляре» — лучший из них и самый значительный по содержательности темы и типичности выхваченного из жизни явления. Кому не знаком этот жалкий, ничтожный, плюгавенький и в то же время страшный «человек в футляре», для которого жизнь свелась к отрицанию жизни? Он, как кошмар, давит все живое, сдерживает проявление всякого общественного, альтруистического движения своим мертвящим припевом — «как бы чего не вышло». Эта ходячая пародия на человека изображена автором с поразительным совершенством, что при необычайной естественности и простоте, с какою написан весь рассказ, делает эту фигуру почти трагическою. Рассказ ведется от первого лица. Учитель гимназии Буркин рассказывает про своего товарища, недавно умершего учителя греческого языка Беликова.

9 Зак. 3516

«Он был замечателен тем, — говорит Буркин, — что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком, и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик и него был в чехле, и часы в чехле из серой замши, и когда он вынимал перочинный ножик, чтобы очинить карандаш, то и нож был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой и, когда садился на извозчика, то приказывал поднимать верх. Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил от внешних влияний. Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было: и древние языки, которые он преподавал, были для него в сущности те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни. "О, как звучен, как прекрасен греческий язык!" — говорил он с сладким выражением; и, как бы в доказательство своих слов, прищурив глаза и подняв палец, произносил: "Антропос!"

И мысль свою Беликов также старался запрятать в футляр. Для него были ясны только циркуляры и газетные статьи, в которых запрещалось что-нибудь. Когда в циркуляре запрещалось ученикам выходить на улицу после девяти часов вечера, или в какой-нибудь статье запрещалась плотская любовь, то это было для него ясно, определенно; запрещено — и баста. В разрешении и позволении скрывался для него всегда элемент сомнительный, что-то недосказанное и смутное. Когда в городе разрешали драматический кружок или читальню, или чайную, то он покачивал головой и говорил тихо:

— Оно, конечно, так-то так, все это прекрасно, да как бы чего не вышло.

Всякие нарушения, уклонения, отступления от правил приводили его в уныние, хотя, казалось бы, какое ему дело? Если кто из товарищей опаздывал на молебен, или доходили слухи о какой-нибудь проказе гимназистов, или видели классную даму поздно вечером с офицером, то он очень волновался и все говорил, «как бы чего не вышло». А на педагогических советах он просто угнетал нас своей осторожностью, мнительностью и своими чисто футлярными соображениями насчет того, что вот-де в мужской и женской гимназиях молодежь ведет себя дурно, очень шумит в классах, — ах, как бы не дошло до

начальства, ах, как бы чего не вышло, — и что если бы из второго класса исключить Петрова, а из четвертого Егорова, то было бы очень хорошо. И что же? Своими вздохами, нытьем, своими темными очками на бледном маленьком лице, — знаете, маленьком лице, как у хорька, — он давил нас всех, и мы уступали, сбавляли Петрову и Егорову балл по поведению, сажали их под арест и в конце концов исключали и Петрова, и Егорова... Мы, учителя, боялись его. И даже директор боялся. Вот подите же, наши учителя народ все мыслящий, глубоко порядочный, воспитанный на Тургеневе и Щедрине, однако же этот человечек, ходивший всегда в калошах и с зонтиком, держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет! Да что гимназию? Весь город! Наши дамы по субботам домашних спектаклей не устраивали, боялись, как бы он не узнал; и духовенство стеснялось при нем кушать скоромное и играть в карты. Под влиянием таких людей, как Беликов, за последние десять-пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего. Бояться громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...»

Таков этот мастерски описанный портрет, вдумываясь в который чувствуешь, какая глубокая правда лежит в его основе. Беликов — это сама жизнь, та житейская тина, болото, с которым приходится иметь дело на каждом шагу, которое все затягивает, все грязнит и душит в своей вонючей грязи. Беликов — это общественная сила, страшная своей неуязвимостью, потому что она нечувствительна, недоступна человеческим интересам, страстям и желаниям. Закованный в броню циркуляров, все воспрещающих и все «упорядочивающих», Беликов попирает на законном основании самые естественные требования сердца, самые простые проявления человеческих отношений. И что ужаснее всего, он действует, как ядовитый микроб, — не насилием, не грубыми, жестокими приемами, самая жестокость которых могла бы возмутить людей, а незаметно, медленно, постепенно растлевая все окружающее, доводя до отупения и безвольного согласия всех на самые дикие и по существу бесчеловечные меры. Этот прием его — «как бы чего не вышло» — исходит как будто из чувства заботливости, желания добра, стремления оградить от возможных зол и бедствий. Он подкупает, с одной стороны, не привыкшую к критике среду, с другой — запугивает, и в конце концов все покоряет.

Кроме того, он — сила еще и потому, что он — единственное лицо, которое твердо знает, чего хочет. А знание это ему дается легко: он *ничего* не хочет, *ничего* не желает, *ни к чему*

не стремится. Его идеал — отрицание жизни. Он сила потому, что он идеальнейший *нигилист*. Понятно, в борьбе против него его товарищи, учителя, «народ все мыслящий, глубоко порядочный, воспитанный на Тургеневе и Щедрине», должны пасовать. Их желания, мысли, стремления, все это — живые, изменчивые движения души, колеблемые, яко тростник. А против стоит одно неизменное отрицание, неуязвимый футляр, внутри пустой, гордый этой пустотой и победоносный в сознании своей правоты, не встречающий единственного протеста — простой, житейской силы, которая, не мудрствуя лукаво, взяла бы его за шиворот и вышвырнула бы за окно.

Так поступает с ним свежий человек, и этот прием оказывается самым действительным. Беликов вздумал несколько приподнять футляр, заняться делом, которое разрешается даже циркулярами: он задумал жениться. Как и следовало ожидать, такое жизненное дело, в котором циркуляры и запрещения — плохая помощь, оканчивается для Беликова трагикомически. Как-то в период ухаживания, он встречает свой «предмет» катающимся на велосипеде в сопровождении брата, тоже учителя. Велосипед не воспрещен циркуляром, но и прямого разрешения на него тоже не имеется. И вот человек в футляре отправляется к брату «предмета» с предостережением — «как бы чего не вышло», но встречает неожиданный отпор. Опешивший Беликов начинает благоразумно ссылаться на то, что вообще... Нет! Здесь автор так неподражаемо живописует своего героя, что никакая передача не может дать хоть тени понятия о характере человека в футляре.

«—Что же, собственно, вам угодно? — спрашивает его Коваленко, брат "предмета".

— Мне угодно только одно: предостеречь вас, — отвечает Беликов. — Вы — человек молодой, у вас впереди будущее, надо вести себя очень, очень осторожно, вы же так манкируете, ох, как вы манкируете! Вы ходите в вышитой сорочке, постоянно на улице с какими-то книгами, а теперь вот еще велосипед. О том, что вы и ваша сестрица катаетесь на велосипеде, узнает директор, дойдет до попечителя... Что же хорошего?

— Что я и сестра катаемся на велосипеде, никому до этого дела нет! — сказал Коваленко и побагровел. — А кто будет вмешиваться в мои домашние и семейные дела, того я пошлю к чертям собачьим.

Беликов побледнел и встал.

— Если вы говорите со мной таким тоном, то я не могу продолжать, — сказал он. И прошу вас никогда так не выражать-

ся в моем присутствии о начальниках. Вы должны с уважением относиться к властям.

— А разве я говорил что дурное про властей? — спросил Коваленко, глядя на него со злобой. — Пожалуйста, оставьте меня в покое. Я человек честный и с таким господином, как вы, не желаю разговаривать. Я не люблю фискалов.

Беликов нервно засуетился и стал одеваться быстро, с выражением ужаса на лице. Ведь это первый раз в жизни он слышал такие грубости.

— Можете говорить, что вам угодно, — сказал он, выходя на верхнюю площадку лестницы. — Я должен только предупредить вас: быть может, нас слышал кто-нибудь, и чтобы не перетолковали нашего разговора и чего-нибудь не вышло, я должен буду доложить господину директору содержание нашего разговора... в главных чертах. Я обязан это сделать.

— Доложить? Ступай, докладывай!

Коваленко схватил его сзади за воротник и пихнул, тот покатился вниз по лестнице, гремя своими калошами».

Первый, резкий и решительный отпор, встреченный им так неожиданно, произвел на человека в футляре потрясающее действие. Он захворал и умер. Могут заметить, что для такого человека недостаточно такого ничтожного повода, чтобы умереть от простой обиды. Шпионы, предатели и доносчики обладают одной, им только присущей особенностью, — крайне легко выносить всякие обиды действием. Они, что называется, в огне не горят и в воде не тонут, и то, что сгубило бы в десять раз сильнейшего, служит им только к вящему украшению. Это совершенно верно, но лишь по отношению к профессиональным лицам этого непочтенного цеха. Беликов же вовсе не профессионалист-доносчик, не простой фискал, как его грубо назвал Коваленко, — фискал, работающий из мзды. Беликов искренно верит в донос и необходимость доложить начальству, раз, по его мнению, потрясены основы власти хотя бы и велосипедом. Для него донос, столь неприятно действующий на Коваленко, есть акт священный, обязательный, выполнение коего заключает в себе такую же сладостную приятность, как и всякое выполнение долга. В течение пятнадцати лет подвизаясь на этом поприще и не встречая противодействия, Беликов мог с полным правом думать, что и все так же относятся к доносу, так же видят в нем один из устоев той системы, олицетворением которой выступал он, победоносный Беликов, подчинявший себе воспитанных на Тургеневе и Щедрине «глубоко порядочных» товарищей. И вдруг за шиворот и вниз по ле-

стнице! Вся трусливая, жалкая душонка этого плюгавца, все значение которого опиралось на страхе, наводимом им на других, должна была перевернуться, когда испытанное оружие оказалось бессильно. Сегодня один спустил его с лестницы, завтра другой может сделать то же, и «как бы чего не вышло»!

Вся сила Беликова именно в окружающей среде, в слабости ее, в расплывчатости нравственных и всяких других устоев, в бессознательной подлости, составляющей общественную основу той жизни, где процветают Беликовы. Какие принципы могут выставить в свою защиту эти «воспитанные на Тургеневе и Щедрине» товарищи? Если бы они у них имелись, разве получило бы такое значение его «как бы чего не вышло»? Воспитание на Тургеневе и Щедрине не имеет никакого значения там, где вся окружающая жизнь есть сплошное отрицание принципов этих великих воспитателей, где самое упоминание этих имен является чуть ли не преступлением. Для всякой борьбы, хотя бы и с ничтожными Беликовыми, нужна внешняя сила, на которую можно бы опереться, а раз ее нет — Беликовы непобедимы и неистребимы, что и почувствовали немедленно после его смерти оставшиеся. «Хоронить таких людей, как Беликовы, — говорит рассказчик, — это большое удовольствие. Когда мы возвращались с кладбища, то у нас были скромные, постные физиономии; никому не хотелось обнаруживать этого чувства удовольствия, — чувства, похожего на то, какое мы испытывали давно-давно, еще в детстве, когда старшие уезжали из дому и мы бегали по саду час-другой, наслаждаясь полною свободой. Ах, свобода, свобода! Даже намек, даже слабая надежда на ее возможность дает душе крылья... Вернулись мы с кладбища в добром расположении. Но прошло не больше недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая, жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне; не стало лучше. И в самом деле, Беликова похоронили; а сколько еще таких человеков в футляре осталось, сколь их еще будет!» — заканчивает рассказчик со вздохом, на что его слушатель, ветеринарный врач Иван Иванович, отвечает: «То-то вот оно и есть».

Жуткое чувство безнадежности и безысходной тоски охватывает читателя от этого безотрадного «то-то вот оно и есть!» И автор, чтобы усилить это давящее чувство безысходности положения заставляет Ивана Ивановича разразиться под конец такой репликой:

«То-то вот оно и есть, — повторил Иван Иванович. — А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные

бумаги, играем в винт, — разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор — разве это не футляр!.. Видеть и слышать, как лгут и тебя же называют дураком за то что ты терпишь эту ложь сносить обиды, унижения, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и все это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена, — нет, больше жить так невозможно!»

И читателю представляются из-за бледной фигуры Ивана Ивановича тысячи, десятки тысяч таких же измученных людей, которые ежедневно со стоном повторяют: «Так жить невозможно!» и продолжают жить, плодиться, воспитывать таких же футлярных людей. Г-н Чехов не дает ни малейшего утешения, не открывает ни щелочки просвета в этом футляре, который покрывает нашу жизнь, «не запрещенную циркулярно, но и не вполне разрешенную». Созданная им картина получает характер трагической неизбежности. Фигура Беликова разрастается, если не в общечеловеческую, то в общерусскую, получает значение не временного, наносного явления, которое должно исчезнуть вместе с вызвавшими его причинами, а постоянного, в нас самих коренящегося.

В этом художественном преувеличении, в безмерности авторского пессимизма, как бы он ни оправдывался действительностью, все же чувствуется натяжка. Слишком мрачное, до болезненности безотрадное настроение автора не позволяет ему разобраться в массе условий, создающих футлярное существование для русского обывателя. Духота и теснота этой жизни не оттого, например, зависят, что мы живем в городах. Из неподражаемого по силе рассказа того же г-на Чехова мы знаем, что и в деревнях не меньше духоты, тесноты и несравненно больше темноты[8]. Значит, не в условиях только города или деревни надо искать причин, создающих футляр. Они гораздо шире и равным образом давят и город, и деревню. Они заключаются отнюдь не в нас самих, а лежат вне нас, и сущность их сводится к отсутствию общественной жизни. Где нет хода для личности, для развития инициативы, проявления своего «я», где каждый ничтожный по существу акт личной воли наталкивается на ряд препятствий, требующих крайнего напряжения всех сил, где даже такой пустяк, как езда не велосипеде, допускается лишь с особого разрешения, после предварительных испытаний, там простой средний человек, составляющий массу, поневоле опускается, теряет интерес к жизни, к своим обязанностям, ко все-

му, что непосредственно не затрагивает его шкурного существования. Вечный страх за кусок хлеба, винт, чинишка, которому цена грош — это не составляет футляра, а лишь результаты общего футляра, в котором жизнь замирает и вместо нее являются ее суррогаты...

Г-н Чехов сумел с беспощадной силой раскрыть все ничтожество футлярной жизни и заставляет нас «вложить перст в рану», и так как у каждого она так или иначе болит, то и получается та особая острота ощущений горечи, недовольства и тоски жизни, которую испытываешь при чтении г-на Чехова.

В следующем, например, рассказе той же летней серии, «Крыжовник», ветеринарный врач рассказывает про своего брата, в лице которого г-н Чехов сумел представить один из самых распространенных типов обывательской пошлости, человеческого ничтожества, самодовольного и бесцельного прозябания. Хотя этот рассказ и не имеет непосредственной связи с предыдущим, но в нем как бы обрисовывается среда, где властвует человек в футляре. Николай Иванович, герой рассказа, этот живой представитель того мирка, где человек в футляре в течение последних пятнадцати лет вытравлял все человеческое, все сколько-нибудь возвышающееся над низменным уровнем будничной жизни. С детства в нем подавлялся всякий живой порыв, благородное, сочувственное движение души, свободная мысль, не укладывающаяся в рамки ограничительных циркуляров. Юношеские мечты, горячие стремления, мысли о борьбе, о благе людей, все было подавлено всепоглощающей мыслью о личном существовании, страхом за эту жалкую жизнь, боязнью пред невидимым — «как бы чего не вышло». Единственной мечтой этого забитого существа являлся собственный уголок земли, маленькая усадьба, где бы он мог чувствовать себя спокойно. Это чисто звериное стремление к своей берлоге, подальше от других, куда страх загоняет зверя, где последний может, наконец, без опасения протянуть усталые лапы. Страстное стремление к такому уголку мало-помалу оформилось, развилось в цельную картину своей усадьбы на берегу небольшой речки, с садиком, в котором непременно есть крыжовник. Этот крыжовник является в мечтах Николая Ивановича кульминационным пунктом благополучия, недосягаемым счастьем, которому он жертвует всю жизнь. Он живет, недоедая и недосыпая, копит гроши, отказывает себе во всем. Ради него женится на старухе с деньгами, которую своей скупостью доводит до преждевременной смерти. Наконец, уже седой, старый, без сил и желаний, он после смерти жены осуществляет свою мечту молодости. Рас-

сказчик приезжает к нему и видит его на вершине блаженства, когда Николай Иванович угощает гостя *своим* крыжовником, кислым, недозрелым, и в восторге от каждой ягодки восклицает: «Как вкусно!» Печаль и тоска овладевают рассказчиком при виде этой пошлости, самодовольной, ограниченной, не желающей ничего знать, видеть, кроме *своего* крыжовника.

«Как в сущности много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила! — с душевною болью восклицает автор устами рассказчика. — Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч, живущих в городе, ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился. Мы видим тех, которые ходят на рынок за провизией, днем едят, ночью спят, которые говорят свою чепуху, женятся, старятся, благодушно тащат на кладбище своих покойников; но мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что страшно в жизни, проходит за кулисами. Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то детей погибло от недоедания, столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито... И такой-то порядок, очевидно, нужен: очевидно, счастливый чувствует себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно. Это общий гипноз. Надо, чтобы за дверью каждого счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда — болезнь, беднота, потери, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других».

Охваченный волнением, рассказчик восклицает: «Ах, если бы я был молод!» — и обращается к одному из слушателей, молодому помещику Алехину, с воззванием.

«— Павел Константинович! Не успокаивайтесь, не усыпляйте себя, делайте добро! Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро! Счастья нет и не должно его быть, а есть жизнь, и если она имеет смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Есть жизнь, есть нравственный закон, высший для нас закон... Делайте добро!»

И тут же, чтобы подчеркнуть все бессилие таких воззваний, автор описывает богатую, изящную обстановку дома Алехина, где шел разговор. «Когда из золотых рам глядели генералы и

дамы, которые в сумерках казались живыми, слушать рассказ про беднягу чиновника, который ел крыжовник, было скучно. Хотелось почему-то говорить и слушать про изящных людей, про женщин. И то, что они сидели в гостиной, где все — и люстра в чехле, и кресла, и ковры под ногами, говорили, что здесь когда-то ходили, сидели, пили чай вот эти самые люди, которые глядели теперь из рам, и то, что здесь теперь бесшумно ходила красивая Пелагея, — это было лучше всяких рассказов...»

Последний рассказ «Любовь»[9] проникнут той же грустной, щемящей сердце нотой, как и оба предыдущие. Этот рассказ усиливает впечатление ненормальности окружающей жизни, спутанности в ней самых простых отношений, безжалостности людей друг к другу, их неуменье жить по-человечески. Алехин рассказывает о любви к замужней женщине, которая тоже любила его; как они оба таили эту любовь, старались исполнять свои обязанности, страдали, томились, и только в минуту расставанья оба поняли, что они потеряли и как пропустили самое главное в своей жизни. «Когда тут, в купе, наши взгляды встретились, душевные силы оставили нас обоих, я обнял ее, она прижалась лицом к моей груди, и слезы потекли из глаз; целуя ее лицо, плечи, руки, мокрые от слез, — о, как мы были с ней несчастны! — я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как ненужно, мелко и обманчиво было все то, что нам мешало любить. Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе».

Алехин — умный и хороший человек, чувствующий призвание к науке, к общественной деятельности, а занимается сельским хозяйством, которого не любит и не знает, во имя взятого на себя призрачного долга поднять состояние, расшатанное отцом. Так упустил он свое истинное призвание, как упустил любовь, разбил и свою, и другую жизнь, потому что не было в нем гордости, твердой воли и энергии. Все это выела в нем футлярная жизнь, оставив горечь воспоминаний и сознание ненужности своей жизни.

Все три рассказа, при разнообразии сюжета и малой связи, проникнуты и объединены общей печалью и тоской, лежащими в их основе. История человека в футляре местами глубоко комична, например, его ухаживание; также смешна и фигура любителя крыжовника, но улыбка ни разу не освещает лица чита-

теля. Сквозь внешний комизм просвечивает такое тяжелое, грустное настроение автора, что самый комизм персонажей только углубляет безотрадные выводы, которые сами собой вытекают из рисуемых автором картин пошлости и житейской неурядицы. Автора мучают темные стороны жизни, к которым г-н Чехов стал как-то особенно чуток в своих последних произведениях. Правда, и прежде одной из основных нот в его настроении была меланхолическая струнка, например, в его «Хмурых людях», в «Сумерках», но теперь она стала преобладающею. Вспомним его «Мужиков» или «Моя жизнь», где траурный фон застилает сплошь всю картину. Жизнерадостное, бодрящее чувство как бы совсем покинуло автора, и жизнь рисуется ему, как облачный день, в тумане печали и тоски, расстилается пред ним, как необозримая ровная степь, с низко нависшими облаками, где ни один луч солнца не проглянет, не согреет, не осветит печально и без цели бредущих путников.

Помимо разных причин, могших усилить в авторе его пессимизм, нам кажется, эта особенность коренится в общих свойствах таланта г-на Чехова. Художественное творчество его напоминает превосходное, но разбитое зеркало, в каждом обломке которого отражается с удивительной рельефностью и правдивостью тот или иной уголок жизни. Но соединить все эти уголки в общую цельную картину он не может, откуда и происходит чрезмерность темной окраски каждой отдельной картинки, усиливаемая, сверх того, личным настроением. Жизнь в целом отнюдь не так уж мрачна и безысходно тосклива, какою она кажется, если рассматривать ее по частям, в деталях. Но для более свежего и радостного настроения необходимо несколько подняться над нею, чтобы схватить ее шире, взглянуть на нее во времени и пространстве и уловить общую гармонию частей, где не всегда и не везде одни человеки в футляре диктуют законы, не только *свой* крыжовник является центром, около которого вращаются все помышления. Как ни сперта и душна атмосфера туманного облачного дня, живое веяние жизни то здесь, то там дает себя чувствовать, если только нарочно не запирать все окна, отгораживаясь от всего живого, вольного, всего, не мирящегося с низменными интересами текущего дня. Если бы было иначе, не стоило бы и жить. Есть великое утешение в мысли, что всему бывает конец на свете, — будет конец и футлярному прозябанию...

Замечается и еще одна особенность, совершенно новая для г-на Чехова, который отличался всегда поразительной объективностью в своих произведениях, за что нередко его упрекали в

равнодушии и беспринципности. Теперь же, как наверное уже заметили читатели в приведенных выдержках, г-н Чехов не может удержаться, чтобы местами не высказаться, вкладывая в реплики героев задушевные свои мысли и взгляды, как, например, заключение рассказа «Человек в футляре», тирада Ивана Ивановича о невозможности жить так дальше или патетическое воззвание к добру в рассказе «Крыжовник». Можно сказать, что мрак и отвратительная пошлость изображаемых им картин вырывают из груди художника невольный стон. Он не может оставаться только художником и помимо воли становится моралистом и обличителем. Такая новая черта крайне знаменательна для настроения автора. В нем как бы назревает какой-то перелом, прорывается нечто, сближающее его с другими нашими великими художниками, которые никогда не могли удержаться на чисто объективном творчестве и кончали проповедью, одни, как Лев Толстой, жертвуя ей всем своим художественным талантом, другие, как Гаршин, своим субъективизмом, окрашивая свои произведения почти до тенденциозности (например, «Художники» Гаршина). Мы вполне уверены, что огромный талант г-на Чехова удержит его в должных границах, и некоторая доля субъективности только углубит содержание его творчества.



Е. А. СОЛОВЬЕВ (АНДРЕЕВИЧ)

Антон Павлович Чехов

I

На равнодушие к себе критики А. П. Чехов пожаловаться не может. Именем его положительно пестрят страницы журналов и газет. Даже тайные советники русской книжности и письменности вышли из своих кабинетов, где они глубокомысленно обсуждали вопрос об упадке русской литературы, и с большей или меньшей дозой ворчливости высказались о нем. Вещь эта совершенно естественная. Во-первых, надо же о чем-нибудь говорить, а во-вторых, Чехов и его произведения — тема очень удобная для разговоров, способная расшевелить и мертвое перо. Даже за небольшими «эскизными» его очерками чувствуется что-то важное и серьезное. Кроме того, несомненно особое и даже исключительное внимание публики к Чехову заставляет и критику быть постоянно настороже. Из современных русских писателей он после Толстого занимает первое место. И выдается он не столько даже своим художественным дарованием, сколько полной оригинальностью и отчетливостью своей литературной физиономии. Он может писать под каким угодно псевдонимом, сочинять, что ему заблагорассудится, — драмы, водевили, романы, рассказы — безразлично: вы сейчас же узнаете его по особенностям стиля, а главное, по настроению и тону, всегда удивительно выдержанному. Собственно, так оно должно бы быть у каждого, но, подите, нет этого, и с таким грустным недостатком индивидуальности приходится мириться. А между тем сфера художественного творчества и есть такая, где человек должен говорить прежде всего от самого себя. Будь талант даже небольшим, но если у человека вдобавок к этому таланту есть характер, есть отчетливый взгляд на жизнь и определенное настроение, он непременно оставит после себя нечто, хотя и не огромное, но непре-

менно ценное. Mon verre est petit, mais je bois de mon verre, — говорил про себя А. Мюссе[1]; в существовании этого маленького verr'а и скрывалась тайна его успеха и влияния. А что такое поэзия скромного Надсона? Стон умирающего, бессильного человека, сознающего свое бессилие и близость смерти, способного лишь на мгновенные, тотчас же тухнущие порывы, подавленного и тоской, и нравственными обязательствами, тяжелым камнем лежащими на его совести, — и только. Но стон выражен так ясно и определенно, с такой искренностью и задушевностью, что Надсону надолго еще обеспечено место в литературе и успех. У Чехова есть личность и настроение, что же удивительного, если им так интересуются, а особенно ввиду того, что у многих прочих вместо физиономии серые пятна, а вместо оригинальности — билет на звание члена союза писателей. Вообще, каждый, кто имеет сказать нечто из глубины своего духа, должен быть выслушан.

Самое замечательное, конечно, то, что долгое время наша критика именно и не хотела замечать в произведениях г-на Чехова этой яркой и определенной физиономии. Особенно сердились на молодого писателя маститые и уважаемые старцы, у которых, разумеется, свои собственные археологические кумиры и которым каждое новое сильное дарование по непреложному «закону природы» наступает пребольно на ногу. Они упрекали г-на Чехова в отсутствии «направления», в случайном выборе «тем», недостаточной «ясности»; чувствуя перед собой нечто большое и важное, они все же уснащали свою критику фразами: «Коль скоро ты пришел, толь скоро и уйдешь»... Старая история борьбы старого и нового поколений, старые песни курульных старцев! Одно время было просто в моде отрицать у молодежи всякие признаки дарования. Мода, кажется, прошла: г-ну Горькому, например, несомненно сделали гораздо более любезный прием, чем г-ну Чехову.

Этому последнему, с одной стороны, не дали высказаться и поторопились со своим приговором, забыв, что его дарование такого сорта, которое не может высказаться сразу и сразу появиться во всем своем великолепии и полноте, и что он очень вдумчиво относится к жизни, постоянно расширяя свои наблюдения, осмысливая всякую мелочь; с другой, — что он очень яркий продукт своего времени и своей эпохи, для выражения которой он нашел свое сильное слово. Это, как будто, ставили ему даже в упрек. Очень остроумно, не правда ли? Но конкурировать с этим остроумием я не стану. Полагаю, что «историчность» произведений г-на Чехова, его поразительная

близость к думам и исканиям своего времени — одна из самых драгоценных сторон его дарования и одна из самых больших его заслуг перед русской литературой. Тогда, когда вырастал и развивался талант г-на Чехова, происходил перелом мысли, разлука со старым миросозерцанием и, прежде всего, с его народнической окраской, его преклонением перед мужиком, его верой, что мужик придет и все устроит: взроет на ровном месте горы, а горы превратит в цветущие долины и т. д., было смутно в жизни; что-то неясное и грозное, как все неясное, чудилось впереди; искание новых начал было мучительно и страстно без особенной веры в «плод своих стремлений»; раздавались грустные песни Надсона, и даже смех Щедрина как будто утерял свою бодрость и все более и более становился озлобленным. Что было делать молодому дарованию, совсем не желавшему повторять избитые мысли и красоваться на деревянных скакунах старого времени, размахивая картонным мечом народничества? Г-н Чехов удивительно честно отнесся к задаче, к которой обязывал его талант: он изучал, думал, искал, он старался понять мелочи жизни и всю ее странную и грустную фантасмагорию, не гоняясь за определенностью и «направлением», которые можно получить из последней книги журнала и взять напрокат у любого учителя жизни. Вот упрек, который был сделан ему одним из критиков по поводу рассказа «Степь». С моей точки зрения, этот упрек надо понимать как раз наоборот. Судите сами:

«В этом рассказе мы находим поразительное сочетание полной бессодержательности сюжета с необыкновенно тонкой отделкой мелких, как бы на лету схваченных описаний природы. Вся фабула сводится к тому, что священник с мальчиком целый день едут по степи из губернского города, и перед ними мелькают одно за другим встречные впечатления. Все эти впечатления, порознь взятые, переданы мастерски, но беда именно в том, что они совершенно случайны, что любое из них можно было бы заменить каким-либо иным эпизодом, ничем не нарушая хода рассказа. Это, пожалуй, реально, но художественной правды в этом нет, не чувствуется переработки действительности в фантазии автора. И единственная нить, связывающая эти разрозненные встречи на пути, придающая им цельность, — это степь, бесконечная, разнообразная и пустынная. Быть может, в этом скрывается философская мысль — представление о самой жизни как о чем-то бессознательном, как о бесцельном ряде случайных встреч и мелких событий, нанизывающихся одно на другое без внутренней связи. Но если

такая мысль и была у автора, она высказана недостаточно ясно. А парадоксы как раз требуют большой определенности и решительности. Выраженные под сурдину, они впечатления не производят» [2].

Но именно в передаче неопределенного и колеблющегося настроения своей эпохи, ее тоски искания, ее отвращения к готовым фразам и формулам и заключается заслуга г-на Чехова. Это-то и делает его художником-историком, это-то и заставляет ставить его выше, напр., г-на Короленко, литературное дарование которого такая же несомненная величина, как и шаблонность его миросозерцания.

Было действительно такое тоскливое, мучительное время, когда, казалось, самая жизнь остановилась и, усталая, надорванная, не знала, куда и зачем ей больше идти, и люди бродили, как отравленные мухи, недоумевали, к чему бы им пристроить себя? Вся атмосфера была пропитана полным сознанием своего интеллигентного бессилия, своей ненужности, повторяю, какой-то страшной угрозы со стороны неизвестного будущего.

В настоящее время чем-то прямо совершенно невероятным представляется увлечение проповедью Льва Толстого, его идеалом опрощения, безбрачия и духовного скопчества или покаянным мистицизмом Достоевского, или наивной схоластикой Влад. Серг. Соловьева, или бормотанием Фрея [3], или символистами и декадентами. Но ведь все это было, было какое-то запущенное, нераспаханное и незасеянное поле, на котором всякое семя давало какие-то ростки.

Поколению 80-х годов была завещана мечтательная, но великолепная идея «облагодетельствовать народ» и устроить общее благополучие. Такая задача была неизмеримо трудной: пришлось отказаться от нее или, по крайней мере, сузить и ограничить ее до неузнаваемости, свести к работам самосовершенствования и удаления от соблазнов жизни или к собиранию окурков в пользу страждущих и угнетенных. Не все примирились с таким исходом, а у тех, чьи замыслы были шире, чьи чувства восторженнее, чья впечатлительность больше, — разочарование навсегда осталось в душе. Эта вынужденная обстоятельствами измена грезам юности и послужила исходным пунктом все разраставшегося мрачного и неудовлетворенного настроения. Если, — рассуждали, — я ничего не могу сделать для народа, кроме как дать ему свою ненужную жалость, то что могу я сделать вообще? Что я могу знать? Что я могу любить, во что я могу верить? Основные вопросы бытия выступали на сцену, но разум отвечал на них полным молчанием. Он не

сказал, да и не мог сказать ни слова о загадке жизни и смерти, о таинственном прошлом и таинственном будущем нашего сознания. Чувство бессилия от постоянной встречи все с новыми неразрешимыми метафизическими и нравственными задачами увеличивалось и удесятерялось. Было ясно одно, что старые народнические формулы обветшали и больше не годились, что дававшее им плоть, кровь и силу настроение исчезло, что веры в мужика нет... Куда же было приткнуться? Как бы нарочно на эту тему г-н Минский и написал недурное стихотворение, довольно ярко передающее настроение растерянности:

...Впереди
С тайной надписью камень стоял одинокий.
И прочел я на нем приговор свой жестокий.
Я прочел: «Здесь лежат пред тобой три пути,
Здесь раскрыты три к жизни ведущие двери,
Выбирай, что твоим отвечает мечтам:
Пойдешь вправо — жди совести тяжкой потери,
Пойдешь прямо — съедят тебя лютые звери,
А налево пойдешь — станешь зверем ты сам».
— И заснуть, о друзья, предпочел я в преддверьи...[4]

Г-н Минский — человек умный и талантливый и прекрасно понимает, что такое с ним случилось и какая струна оборвалась в его поэтической «лире». Прежде муза звала его «туда, на тесный путь лишений и борьбы, где счастье — редкий гость, где горе — гость привычный»[5] и внушала ему такие прекрасные филантропические мысли, как: «Ступай перед толпой со словом окрыленным; с ней вместе и живи, и вместе умирай»[6], — теперь, подчиняясь общему духовному маразму, общей растерянности, он понял, что все это не для него, для него что-нибудь другое...

Сказал «прости» он людям бессердечным
И в глушь пустынь бежал от них, как зверь...[7]

и стал писать невозможные стихи вроде гимна волне, невозможные литературные фельетоны и радостно ухватился за новую струю, все же бившую энергичнее других в это сумбурное время. Это струя отчасти философского недомыслия, отчасти философского анархизма. Свергнуть с себя всякую нравственную историческую ответственность, отрешиться от всяких обязательств перед народом и начать болтать в воздухе руками — не в этом ли идеал? По-видимому, да. Во всяком случае, прежде всего надо разделаться со всем старым; г-н Минский устраивает поэтому карамболяж со своими прежними произведениями,

выбрасывает из них все, внушенное когда-то жалостью к «презренному народу», мыслью о вековечном долге перед ним со стороны интеллигенции, и решительно говорит:

Я цепи старые свергаю,
Молитвы новые пою...[8]

Правда, вместо молитв мы увидели ряд тусклых и сереньких фельетонцев, — гора родила мышь «видом малую и не бессмертную», но рядом с этим какие характерные потуги сказать свое новое слово, какие удивительные формулы вроде «сущность существующего есть несуществующее»[9] и желание освободиться от земного тяготения!

Кого не смущало тогда это новое слово? Кто не тщился сказать его уже просто потому, что большой спрос не может не вызвать в конце концов и большого предложения? Ницше, символисты, декаденты, маги, инкогеренты, импрессионисты, буддисты, изидисты, дьяволисты, прерафаэлисты, назаритяне, Бодлер, Метерлинк, Боттичелли, эфебы, эстеты, Оскар Уайльд, люди ереси вавилонской, гностики, иезды, Гегель, Фихте, Шеллинг, Шопенгауэр, Юркевич — и уж я не знаю, кто был призван на память пошатнувшейся русской мысли и черт знает, что за сутолока была на сцене, — точно в третьем отделении психиатрической лечебницы!.. Теперь, повторяю, когда кризис миновал, и мы опять выбрались на дорогу с помощью одного из величайших умов XIX века и можем идти по ней без всяких колебаний; когда нам предстоит такая работа, как пересмотр всех прежних верований и увлечений, взглядов на задачи жизни и деятельности, на роль искусства и науки с новой точки зрения; когда все яснее вырисовывается мысль, что до сих пор мы в умственном и нравственном отношении все еще жили традициями крепостной культуры с примесью благороднейших бредней; когда мы действительно нашли орудия, при помощи которых можем исполнить, наконец, заветы хороших людей вроде Добролюбова, Щедрина и т. д. и искоренить в себе и кругом все следы крепостничества; когда, наконец, в роли жизненного руководителя является не просто прекрасная во всех отношениях и гуманнейшая идея, а идея, продиктованная историей, — непонятно, как могли мы считать чем-то серьезным, напр., толстовщину, представляющую из себя от начала до конца сплошное недоразумение с философской точки зрения и решительно ни для кого не обязательное лирическое излияние старо-барского духа со всякой другой? Прежняя утопическая закваска была еще слишком сильна;

только поэтому толстовщина и имела некоторый успех: конечно, что может быть приятнее, как одной верой заставлять ходить горы, одной любовью кормить голодных мужиков и получать в Ясной Поляне отпущение грехов, ответы на все вопросы и сомнения взволнованной совести?

Но Л. Н. Толстой — страшно крупный человек, поэтому и его ошибка была крупных размеров и в конце концов ничего, кроме пользы, не принесла. Толстой, в сущности, сделал очень простую вещь: он взял все посылки народничества, настоящего, коренного, и сделал из них крайние выводы. Вечное заигрывание с мужиком было ему противно, платонические восторги перед мужицкой добродетелью также. С гениальной прямолинейностью он сказал людям: «Вы утверждаете, что крестьянская жизнь выше, разумнее вашей; в таком случае, живите как крестьяне и в основу всего положите самоличное удовлетворение всех своих потребностей». Он сказал дальше: «Вы сами видите, что культура не удовлетворяет вас, строй же мужицкого бытия она несомненно рушит: в таком случае откажитесь от культуры». Больше Толстой ничего не говорил, но его слово было прямо и твердо, не допускало никаких компромиссов, и народничество, не вынося такого испытания водой, мечом и огнем, не могло не рухнуть.

Толстой мог действовать обаянием своего имени, своим огромным художественным талантом, тем, наконец, что он ни на шаг не уклонялся от главного течения русской интеллигентной мысли XIX века, руководился в пустыне сомнения прежним огненным столпом и предоставлял полную возможность «расплаты», и притом расплаты суровой, «за роскошные забавы предков», «их легкомысленный ребяческий разврат» [10] — и это понятно. Меланхолическая славянская натура, только что начинающая вывариваться в котле цивилизации, в конце концов вялая и не энергичная, любящая грезы, нравственную схоластику и бродяжество по мати-пустыне, чуть-чуть хватившая науки, но далеко еще не уверовавшая в нее как в непреложное условие земного человеческого бытия, или же готовая ежеминутно обратиться к ней с наивной детской просьбой: «Мама, достань мне луну с неба и объясни мне тайну жизни и смерти» — не могла не откликнуться на призыв к мужицкой нирване, и был сделан десяток-другой попыток в этом направлении, кончившихся или неудачей, или какой-нибудь пошлостью вроде самолюбивой ссоры между участниками. Но толстовщина — это частица 80-х годов, в которых, как я выше заметил, дюжина дюжин и еще других настроений, теперь уже

окончательно похороненных и мало даже понятных. Возьмите хотя бы г-на Волынского или наших новаторов символизма, декаданса, эстетики. Г-н Волынский тоже ведь шумел, как пустая побрякушка, наполненная горохом, и изображает из себя фигуру? Потому, во-первых, что он не понял Белинского, потому, во-вторых, что он не понял шестидесятых годов, и потому, в-третьих, что все время он писал о Белинском и шестидесятых годах, показывая, как Белинский, Чернышевский, Писарев, Добролюбов и др. были мало образованы и мало начитаны по части немецкой идеалистической философии! Смотреть так на дело — значит заниматься китайской живописью и не признавать никаких условий исторической перспективы. Допустим даже, что Белинский не понимал Гегеля, что в сущности несправедливо: можно ли на основании таких соображений ставить ему обвинительный приговор? Конечно, нет. Задача Белинского сводилась совсем не к тому, чтобы растолковать русской публике диалектический метод, а к чему-то совершенно другому — к тому, чтобы поднять в обывателе уважение к себе и к личности человеческой вообще, чтобы выяснить ему общественную роль и значение литературы в жизни, чтобы внушить понимание действительно прекрасного и ценного и отучить от восторгов перед громом и треском классической музы. Если бы даже он никогда не слыхал имени Гегеля и ни словом не обмолвился об «единой, вечно развивающейся идее», дело обстояло бы так же, как оно обстоит и в настоящую минуту, потому что Белинский во всем, что не относилось прямо к вопросу о красоте, был истым моралистом и как человек не просто честный, а благородный в лучшем и высшем смысле этого слова, — имел право им быть. Чтобы понять его, надо перенестись в ту обстановку, когда сцена была переполнена еще троглодитами классической эстетики, мастодонтами пиитики и предателями, предателями, предателями, — а сопоставлять такую-то страницу Белинского с такой-то страницей Гегеля — занятие столь же плодотворное, как с Гротом в руках выискивать орфографические ошибки в рукописях Гоголя. Историк литературы, занимающийся подобными делами, по всей истине и справедливости заслуживает название пачкуна. Это значит, что он или педант, или пришлый человек, кичащийся своею начитанностью, в которой, взятой самой по себе, ровно столько же проку, сколько в картонных орденах. Достигает идеала непонимания и чисто куриной слепоты г-н Волынский в разборе знаменитого спора между Юркевичем и Чернышевским[11]. Наивный он человек! Он серьезно думает, что Чернышевского бог весть как интересовал вопрос о философских преимуществах материа-

лизма над идеализмом, и приходит в ужас от приемов его, но все-таки и не хочет, не может понять того простого обстоятельства, что Чернышевского интересовала не философская, а чисто публицистическая сторона дела, что в материализме он видел прежде всего могущественное орудие для борьбы с пережитками старины, что он хлопотал о выводах, результатах, а не о стройной аргументации. Он видел себя в центре общества, очень взволнованного готовившимися и совершенными реформами, кишевшего надеждами, часто несбыточными, но несомненно гуманнейшими, почуявшего в себе гражданский дух в размерах, доселе неслыханных, видел ежеминутное возрождение все новых вопросов, настойчиво требовавших разрешения; он искал формул точных, самоочевидных, способных к немедленному осуществлению, и когда такие люди, как Юркевич, старались затянуть его в бесконечный спор на тему «так как человек с одной стороны дух, с другой стороны материя, то почему сие важно в пятых», — он не мог отвечать иначе, как нанося презрительные полемические удары и произнося слова таким тоном, чтобы люди ясно увидели, как Юркевич и К° не ведают, что говорят... Ведь *тогда* не было науки, не было философии, художественной литературы, все было окрашено публицистикой и проповедью, проповедью и публицистикой, и, повторяю, невероятно просто, как господин, обладая такой квалифицированной куриной слепотой и поставивший принципом своей работы «ote toi de ta place, pour que je m'y mette» [12] — мог находить слушателей... Конечно, г-на Волынского очень наказали, но уже после того, как он стал декретировать символизм и декадентство, и кому же? — нам, еще не жившим совсем сознательной гражданской жизнью и ни на йоту не обеспеченным от всевозможных внезапных пощечин! Что за невероятная пошлость.

Есть, вообще говоря, во всем этом что-то трагикомическое. Не смехотворна ли на самом деле фигура г-на Минского, составившего себе известность перепевами Некрасова и вдруг до такой степени просиявшего, что народ оказался «лютой ехидной», а сам поэт, как зверь, бежит в пустыню, чтобы провозгласить с гордостью провинциального актера на вторые роли:

Но *вы* не судьи мне, как и моей печали,
Затем, что *нет у вас в душе ее огня*,
А ваших ветхих слов прочел я *все* скрижали
И знаю: *вы должны преследовать меня...*
Мое безумье в том, что Бог, меня создавши,
Настроил мысль мою на необычный лад... [13]

«Excusez du peu» [14], или по-русски: «Эк его разбирает!» Смехотворен и г-н Льдов, заявивший в предисловии к своим стишкам, что «его никто не поймет и понять не в состоянии» [15], потому, должно быть, что все дураки. Смехотворны и г-н Мережковский со своим эстетическим нигилизмом и раздутыми страданиями «непонятого духа», и г-жа Гиппиус (все же самая талантливая из наших «модников и модниц» символизма) со своим «хочу, чего нет на свете», с «новой красотой, проистекающей от злого духа» [16], со столетними старухами, беседующими с мертвецами, и прочими принадлежностями спиритизма, медиумизма, шаманизма и декадентской пиротехники; еще смехотворнее доморощенные инкогеренты с идиотскими выкрикиваниями «о, мои бледные нози...» [17]. Не смехотворен ли и Влад. Серг. Соловьев, оправдывающий войну и видящий в Византии идеал государственного устройства и отрицающий закономерность экономической эволюции на том основании, что «стоит домовладельцам захотеть и сбавить квартирную плату — и нет квартирного вопроса; стоит предпринимателям захотеть и поделиться барышами — и нет рабочего вопроса!..» [18]. Смехотворно вообще это раздувание своей собственной личности до презрения к народу и всему человечеству, науке и культуре, всему, чем люди жили, живут и будут жить... И сколько тут детского нетерпения сказать свое новое слово, сколько тщеславного желания сказать что-нибудь «эдакое», сколько гордости по поводу открытия «несуществующей сущности существующего». Щедринский педагог, отыскавший у лягушки душу видом малую и не бессмертную, мнил о себе не более [19]. И откуда это презрение к людям, читателям, публике всех времен прошлых и всех времен грядущих, откуда этот вид победителя Редеди, взрывшего гору на ровном месте, или, по крайней мере, изобретателя порошка, после которого «нет более тараканов»!..

But Brutus is a honourable man! (Но Брут был благородный человек) [20].

Я знаю, что нет ничего легче, как вышутить восьмидесятые годы с их китайским оркестром, их разнузданным самомнением, самодовольными физиями новаторов, дамами-меценатками, патриотическими балалаечниками, зудом тщеславия, философским кувырканьем, символическим чириканьем и декадентскими многоточиями, но, повторяю... Brutus is a honourable man... Не все кувыркались, многие искали, мучительно переходя от одного сомнения к другому, от одной наглухо запертой двери к другой, и тяжело было это искание. С истинной

жаждой обновления шли в пустыню питаться акридами и диким медом, подвижнически отрешались от соблазнов жизни, истязали тело свое непосильным трудом, нарочно вязали дух свой, чтобы он в рабстве, тоске, унынии, отсутствии жизненных впечатлений воспринял крещение огненное, отказался от гордыни и достиг блаженства равновесия. Не все деланное в этом нытье, страхе перед смертью, меланхолическом сознании своего бессилия, своей бесцельности и ненужности. За крикливыми фразами слышался стон духа, затерявшегося в поисках безусловной правды. И опять — не все страдали манией преследования, как г.г. Минский и Гиппиус, твердо уверенные, что их никто не понимает и понять не может, а у грешного человечества только и заботы, что преследовать их за искание новой красоты и ее законов. Пусть себе ищут!.. Разве мало мы видели молодых, здоровых и образованных людей, но недостаточно бодрых и культурно дисциплинированных, которые основывали колонии, чтобы стать ближе к правде, — по коренному русскому предрассудку, скрытой в земле. Разве мало и других, затерявшихся в пустынях Севера. Повторяю: Brutus is a honourable man!

Тяжелы муки родов. Когда какое-нибудь миросозерцание, долго и властно господствующее над землей, настроение, захватывавшее сердце, цель, казавшаяся такой самоочевидной и высокой, изнашиваются — наступает мучительный кризис. Никогда не твердое и даже сбивчивое в своих теоретических посылках народничество держалось лишь мистической верой в мужика, той невольной близостью народа и интеллигенции, которая обусловливалась сущностью крепостного строя. «Порвалась цепь великая» [21] и разъединила оба элемента. Не стало детских воспоминаний, всегда могущественных — особенно же для художественных натур; не стало грез юности, поневоле сосредоточившихся возле освобождения закабаленной массы, остались слова — это жалкое рубище мысли и чувства, слова красивые, но — «слова, слова, слова»... Пришлось убедиться в одной неприятной вещи, что силы и значение интеллигенции рассматривались до сих пор в увеличительное стекло, и в такое же увеличительное стекло рассматривались и те устои крестьянской жизни, которые, казалось, должны были сделать наилегчайшим переход к новым общественно-экономическим отношениям, полнее других воплощающим христианский идеал общего мира и братства. Но крестьянский мир не есть мир среди людей, крестьянская община так же далека от братолюбия, как любая акционерная компания, а артели, по злому выражению одного из героев Гл. Ив. Успенского, созданы не знанием, не чувством, а...

«ну хоть вот этим самым слогом, которого артель ловит» [22]. Что, казалось бы, проще и удобопонятнее мысли, что из «ничего не выйдет ничего» (nothing is nothing — no more) [23], но воспринять и осмыслить ее — дело совсем не легкое. «Des illusions et des légendes l'homme est entouré» [24]. Эти illusions и légendes — главные цепи человеческой мысли, еще и в XIX веке носящей на себе очевидные следы ледникового периода. Из ничего не выйдет ничего. Нельзя предполагать появления чего-нибудь прекрасного и разумного там, где полновластно царят нищета и невежество, где чтение по складам является редкостью, где человек имеет такое же смутное понятие о собственном достоинстве и удобствах жизни, как рабочая лошадь, где потребности сведены к тому minimum'у, когда люди не могут не обратиться в зверей. Жаль, страшно жаль этих несчастных, но, увы, жалость, только жалость, — чувство совершенно бесполезное.

Когда исчезла вера в народ и сознание неприкрашенной правды жизни, правды очень жестокой и резкой, почти достигло степени очевидности, — вместо прежнего, все же до известной степени стройного и определенного миросозерцания оказалось пустое место. Крикливые идейки, наскоро выхваченные из западной литературы, — идейки по грошу за фунт, зародившиеся в парижских кабаках под разухабистые звуки канкана, — идейки не пресытившейся цивилизации, а ее пресытившихся уродцев — разумеется, не могли заполнить пустоты. С своей славянской меланхолией и не совсем еще исчезнувшей скромностью, мало видевшие и мало пережившие, очень мало сделавшие для науки и общества, мы чуть ли не возомнили себя экзотиками и, с комической серьезностью образованных шимпанзе, стали выискивать зеленые оттенки лунного света и коричневые оттенки тумана при закате солнца. Оскары Уайльды — да и только! Вы скажете, быть может, что все это так себе, пустяки. Но позвольте вам напомнить один любопытный факт. Когда в 1896 г. молодежь задумала свой студенческий сборник, она поручила главную его редакцию экзотическому караибу из «Нового времени» г. Сигме и наполнила его такими пикантными «возвышенно-порнографическими» произведениями, что совестно было читать [25]. А теперь для нового сборника намечены уже редакторами — Михайловский, Короленко, Струве, Туган-Барановский [26]. Вот и говорите после этого, что все это были пустяки...

Нет, растерянность была полная, и кто пережил то время — тот согласится со мной. Я ничего не преувеличиваю, никого не обвиняю и никого не оправдываю. Я просто констатирую факт и — чтобы перейти после этого затянувшегося предисловия к

своей теме — ставлю вопрос: как должно было чувствовать себя среди общего сумбура мысли и настроений молодое, еще не окрепшее дарование? По-моему, в достаточной степени скверно. Не к чему было приткнуться, не с чего было начать. Если дарование было слабо и малоэнергично, оно поневоле увлекалось первым, на лету подхваченным, новым словом, казавшимся наиболее соблазнительным, и тем сразу же губило себя, потому что сразу же приучалось к неискренности, лжи, самовзвинчиванию. Ведь приходилось именно выдумывать такие глупости, какие раньше не грезились даже никому, вроде гимна бледным ногам или романа восьмидесятилетней девственности или чего-нибудь такого дикого, чтобы у читателя глаза выскочили из орбит. Фраза являлась, в конце концов, самодовлеющей и господствующей, и тем большая слава устоявшим против ее соблазна, как против соблазна всех новых слов из душной и развратной атмосферы парижских cabaret.

Г-н Чехов устоял и с лишком за десять лет постоянной и упорной литературной работы ни разу не сошел с своего прямого и широкого пути, хотя он несомненно пережил весь сумбур определившей его эпохи и, кажется, навсегда усвоил себе ее господствующий тон — тон скептицизма и недоверия, порожденных сознанием огромности жизни и ее недочетов и слабости человека перед ними.

Он устоял, повторяю, несмотря на силу соблазна.

Один из героев его «Чайки», нервно самолюбивый и талантливый, Треплев, ищет новых путей в искусстве: ничто старое не удовлетворяет его. Он не признает, напр<имер>, современного театра с его стремлением изображать жизнь, как она есть. Он говорит про свою мать: «Она любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству, а по-моему, это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие жрецы искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки, когда из пошлых фраз и картин стараются выудить мораль, — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе,— то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила его мозг своею пошлостью»... Он думает, что «надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется *в мечтах*»... Во всяком случае, нужно что-нибудь новое... треплевское.

Он сам написал маленькую пьесу. Странная символическая пьеса, без начала и конца, вся представляющая из себя сплош-

ной стон. Он вложил в нее всю свою душу, всю тоску своего одиночества, все свое непризнанное самолюбие. Здесь он уже не Треплев, «три года носящий все тот же сюртук», — нет: его душа — это «мировая душа», пережившая века и мириады веков, чтобы остаться одной среди холода все охватившей смерти, среди потухших звезд и оледенелых планет. Эту свою душу он изображает в виде молодой девушки в белоснежной одежде, и, право, трогательные жалобы заставляет он высказывать ее.

«Я одинока, — говорит она. — Раз в сто лет я открываю уста, чтобы говорить, и мой голос звучит в этой пустоте уныло, и никто не слышит... И вы, бледные огни, не слышите меня... Под утро вас рождает гнилое болото, и вы блуждаете до зари, но без мысли, без воли, без трепетания жизни. Боясь, чтобы в вас не возникла жизнь, отец вечной матери, дьявол, каждое мгновение в вас, как в камнях и в воде, производит обмен атомов, и вы меняетесь непрерывно. Во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух. Как пленник, брошенный в пустой, глубокий колодезь, я не знаю, где я и что меня ждет. От меня не скрыто лишь, что в упорной, жестокой борьбе с дьяволом, началом материальных сил, мне суждено победить, и после того материя и дух сольются в гармонии прекрасной и наступит царство мировой воли. Но это будет лишь когда мало-помалу, через длинный, длинный ряд тысячелетий, и луна, и светлый Сириус, и земля обратятся в пыль... А до тех пор ужас, ужас... Вот приближается мой могучий противник, дьявол. Я вижу его страшные, багровые глаза...»

Все это удивительно характерно для своего времени — и утомление старым, и огромность самолюбия, и нетерпеливое желание сказать свое новое слово, и общая пессимистическая окраска маленькой пьески с картиной общего разрушения и смерти в центре своем: одинокому интеллигенту, видящему вокруг себя сумбур, и сумбур на самом деле, могло показаться, что «все рушится», а по свойственному русскому человеку легкомыслию он, естественно, мог забыть о тех миллионах трудящегося люда, которые, на Западе по крайней мере, поняли, что они люди, и от такого понимания отказаться не согласны.

Но истинный талант побеждает всякие соблазны. В вопросе об искусстве тот же Треплев после нескольких лет упорной работы приходит к тому, что никаких новых форм не надо, что нужны только дарование, искренность, знание жизни и уважение к правде.

Совсем не маленькое дело было держаться этой простой и самоочевидной мысли в дни крушения всяких истин, и то, что

г-н Чехов всегда держался ее, служит лучшим доказательством силы его дарования и самостоятельности его таланта. Публика нисколько не ошиблась, в изобилии наделивши его своими симпатиями, а до ошибок критики — какое нам, собственно, дело.

II

Как нельзя более в духе времени общая окраска произведений Чехова — довольно мрачная. Будущее не рисует ему чего-нибудь такого блестящего и светлого, что во имя его наступления и торжества можно было бы с более или менее легким сердцем смотреть на настоящее зло. Кто, в сущности, знает, что таится в этом будущем и какие неожиданности готовит оно людям? А настоящее до очевидности скверно и сводится к нищете, невежеству и господству всевозможных случайностей.

Стихийные элементы жизни — ее главные элементы. «Животный организм обладает способностью быстро приспособляться, привыкать и принюхиваться к какой угодно атмосфере, иначе человек должен был бы каждую минуту чувствовать, какую неразумную подкладку имеет часто его разумная деятельность и как еще мало осмысленной правды и уверенности в таких ответственных, страшных по результатам деятельностях, как педагогическая, юридическая, литературная» [27]. Что же сказать о других?

Возьмите нашу провинцию, к жизни которой Чехов присматривается особенно пристально. Что за безобразная куча невежества, нищеты, мракобесия и пошлости, что за всеобщее разорение! Земский доктор Астров говорит вот что:

«Картина нашего уезда, каким он был 50 лет тому назад. Темная и светло-зеленая краска означает леса; половина всей площади занята лесом. Где на зелени положена красная клетка, там водились лоси и козы. На этом озере жили лебеди, гуси, утки, и, как говорят старики, птицы всякой была сила, видимо-невидимо: носилась она тучей. Кроме сел и деревень, видите, там и сям разбросаны разные выселки, хуторочки, раскольничьи скиты, водяные мельницы... Рогатого скота и лошадей было много. По голубой краске видно. Например, в этой волости голубая краска легла густо: тут были целые табуны, и на каждый двор приходилось по три лошади. Теперь посмотрим ниже. То, что было 25 лет назад. Тут уж под лесом только одна треть всей площади. Коз уже нет, но лоси есть. Зеленая и голу-

бая краски уже бледнее. И так далее, и так далее. Переходим к третьей части: картина уезда в настоящем. Зеленая краска лежит кое-где, но не сплошь, а пятнами: исчезли и лоси, и лебеди, и глухари... От прежних выселков, хуторков, скитов, мельниц и следа нет. В общем, —картина постепенного и несомненного вырождения, которому, по-видимому, остается еще каких-нибудь 10—15 лет, чтобы стать полным. Вы скажете, что тут культурные влияния, что старая жизнь естественно должна была уступить место новой. Да, я понимаю, если бы на месте этих истребленных лесов пролегли шоссе, железные дороги, если бы тут были заводы, фабрики, школы, — народ стал бы здоровее, богаче, умнее, но ведь тут ничего подобного! В уезде те же болота, комары, то же бездорожье, нищета, тиф, дифтерит, пожары... Тут мы имеем дело с вырождением вследствие непосильной борьбы с природой, непосильной борьбы за существование, это вырождение от косности, от невежества, от полнейшего отсутствия самосознания, когда озябший, голодный, больной человек, чтобы спасти остатки жизни, чтобы сберечь своих детей, инстинктивно, бессознательно хватается за все, чем только можно утолить голод, согреться, разрушает все, не думая о завтрашнем дне... Разрушено уже почти все, но взамен не создано еще ничего».

Провинциальная экономика очевидно ниже всякой критики. Все было, а теперь ничего нет; все водилось, а теперь все растащено и расхищено. Целые уезды точно повторяют собою картины прошлого после нашествия татар. Возможна, конечно, борьба, но какая тяжелая, упорная борьба! Сколько сил уже надорвано ею, сколько надорвется еще.

Надорванных людей — таких, которые в дни юности своей жили утопиями, готовы были с полной верой, бодростью взяться за любое, труднейшее дело и вдруг почувствовали полную душевную пустоту после жестоких уроков действительности — Чехов очень любит. В его пьесе «Иванов» выведен такой герой-неврастеник — жалкий, брошенный, склонный к нытью и лишь несколько вырастающий в глазах читателя после самоубийства. Иванов — благороднейший провинциальный деятель. Он говорит о себе:

«Видишь ли, что я хотел сказать. У меня был рабочий Семен, которого ты помнишь. Раз, во время молотьбы, он захотел похвастать перед девками своею силой: взвалил себе на спину два мешка ржи и надорвался. Умер скоро. Мне кажется, что я тоже надорвался. Гимназия, университет, потом хозяйство, школы, проекты... Веровал я не так, как все, женился не так, как все,

горячился, рисковал, деньги свои, сам знаешь, бросал направо и налево, был счастлив и страдал, как никто во всем уезде. Все это, Паша, мои мешки... Взвалил себе на спину ношу, а спина-то и треснула. В двадцать лет мы все уже герои, за все беремся, все можем, а к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся. Чем, чем ты объяснишь такую утомляемость?»

Чем, действительно, объяснить ее? А между прочим и тем, что наша жизнь особенно богата всевозможными неожиданностями, которые в конце концов утомят и надломят всякого не-героя и почти непременно человека впечатлительного и даровитого. Просто задавила работа, которой конца-края не видать, и еще и проще «среда заела»... Сознаюсь, что это понятие старое, заезженное, сто раз высмеянное кабинетными полководцами и журнальными Редедями, так что совестно даже и повторять его, но разве самое явление исчезло из жизни? Если вы полагаете, что — да, то не угодно ли вам годик-другой пожить в Пинеге или Мезени или каких-нибудь Боровичах? Впрочем, в местах и ближе к центрам и самых центрах дышится совсем не легко и не свободно. А бывают эпохи, полосы, когда в воздухе чувствуется такой гнет, такая тоска и беспомощность и в то же время что-то настолько грозное и жестокое, что Ивановых должно быть очень много. Что-то жалкое, бесконечно грустное лежит на душе, что-то клещами сдавило твою мысль, и за струю свежего, бодрящего воздуха готов отдать все.

Иванов кончает жизнь самоубийством, Астров пьет горькую, дядя Ваня, наверное, сопьется. Вот она — она, роковая судьба лучших людей, культуртрегеров провинции. Помилуйте, эта провинция нищая не в экономическом только отношении, и у нее есть неодолимое орудие для победы над всяким утопизмом, идеализмом и благородством чувств. Это орудие — мелочи. Огромное и совершенно справедливо оцененное значение придает им Чехов, и сколько этих мелочей, этих смертоносных бактерий поотмечено им и закреплено в крошечных рассказах. Чтобы не быть многословным, остановлюсь на лучшем, недавно появившемся в печати, — миниатюре «Человек в футляре», где молодой беллетрист высказался особенно полно и характерно.

Представьте себе, напр<имер>, такую фигуру провинциального преподавателя Беликова: «Он был замечателен тем, что всегда, даже в очень хорошую погоду, выходил в калошах и с зонтиком, и непременно в теплом пальто на вате. И зонтик у него был в чехле, и часы в чехле из серой замши, и когда вынимал он перочинный нож, чтобы отточить карандаш, то и нож у него был в чехольчике; и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он

все время прятал его в поднятый воротник. Он носил темные очки, фуфайку, уши закладывал ватой; когда садился на извозчика, то приказывал подымать верх. Одним словом, у этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний. Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге, и, быть может, для того, чтобы оправдать эту свою робость, свое отвращение к настоящему, он всегда хвалил прошлое и то, чего никогда не было; и древние языки, которые он преподавал, были для него в сущности те же калоши и зонтик, куда он прятался от действительной жизни».

Кажется, дело ясное: перед вами дрянь и ничтожество, так, мразь какая-то, которую и задавить не стоит.

Теперь посмотрите, какие он выкидывает фокусы: «Если кто из товарищей опаздывал на молебен, или доходили слухи о какой-нибудь проказе гимназистов, или видели классную даму поздно вечером с офицером, то он волновался и все говорил, как бы чего не вышло. А на педагогических советах он просто угнетал своею осторожностью, мнительностью и своими чисто футлярными соображениями насчет того, что вот-де в мужской и женской гимназиях молодежь ведет себя дурно, — очень шумит в классах, — ах, как бы не дошло до начальства, ах, как бы чего не вышло, — и что если б из второго класса исключить Петрова, а из четвертого — Егорова, то было бы хорошо. И что же? Своими вздохами, нытьем, своими темными очками на бледном маленьком лице, как у хорька, он давил нас всех, и мы уступали, сбавляли Петрову и Егорову балл по поведению, сажали их под арест и в конце концов исключали и Петрова, и Егорова».

Конечно, один Беликов значит очень мало, но вообразите себе миллион таких Беликовых, притаившихся по разным углам и норам, и вы увидите перед собою силу более грозную, чем Александр Македонский и воинство его.

Правда, эти совы жизни Персии не завоюют, но что они поедят самое жизнь или обратят ее в стоячее болото, это несомненно. Сила Беликовых, конечно, не в них самих, а в том, что окружающая публика слишком уже их боится, слишком балует их своим послушанием, а потом, по русскому обычаю, только разводит руками, с недоумением вопрошая себя: «Да как же мы могли слушаться какого-нибудь Беликова и исключать из-за его нытья несчастных и Петрова, и Егорова?»

«Мы, учителя, — продолжал Буркин, от лица которого ведется рассказ, — боялись его. И даже директор боялся. Вот подите

же, — наши учителя народ все мыслящий, глубоко порядочный, однако же этот человек, ходивший всегда в калошах и с зонтиком, держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет! Да что гимназию — весь город! Под влиянием таких людей, как Беликов, у нас стали бояться всего, — бояться громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, помогать бедным...»

Прежде всего важен самый факт, что трус Беликов, боящийся всего — простуды, промелькнувшей за окном тени, гимназических проказ, заставляет трепетать перед собою целый город и даже людей умных и глубоко порядочных. И особенно страшно то, что Беликов не негодяй, не прохвост: он действует не из корысти, не из-за карьеры; сам он даже не ищет для себя никакой выгоды: он действительно боится офицера, гуляющего с классной дамой, и женщины, катающейся на велосипеде. Совсем бессознательно он действует, как опытный гипнотизер, влияя на окружающих легкими пассами страха насчет того, что как бы чего не вышло из этого. И окружающие верят ему, как загипнотизированный верит, что ест ананас, с аппетитом жуя картофельную шелуху.

Хороша его фигура, с поразительной отчетливостью обрисованная в коротеньком рассказе, хороша фигура и рассказчика Буркина, недоумевающего, как это он целых 15 лет слушался Беликова, не смея даже завести себе велосипеда. Если это не сатира, то нечто очень близкое к ней, — во всяком случае, превосходное и художественное произведение. Никто, даже храбрый (особенно по части перепечаток, выдаваемых за критические фельетоны) г-н Скабичевский, не скажет про «Человека в футляре», что, «быть может, в этом произведении и была философическая мысль... Но если такая мысль и была у автора, то выражена она недостаточно ясно и определенно» [28]. Здесь вы видите цельное миросозерцание и вполне отчетливое отношение к жизни.

Повторяю, оно очень и очень мало радостное. Мы видим перед собой вереницу людей, загубленных средой, неудачами любви, «уездом», наконец, мы слышим очень суровый приговор, что из ничего не выйдет ничего. И когда вы берете не один какой-нибудь рассказ Чехова, а целый ряд этих рассказов, выясняется та идея автора, которая решительно не дает ему покоя. Все его неудачники — добрые, честные и умные, даже талантливые люди. Их губит жизнь как представителей обреченного поколения. Кто спивается, кто застреливается, кто окончательно махнул на себя рукой, но, во всяком случае, они тем или другим способом

сходят со сцены. Вокруг них, этих прекрасных, носящих в себе задатки новой, лучшей жизни, людей толпятся бездушные, бессердечные эгоисты. Эти добиваются счастья, тех же постигает неудача. И посмотрите, чем лучше человек, тем в представлении Чехова хуже живется ему. Его герои страдают и за благо, которое они хотят принести людям, и за самоотверженную нежность, и их участь поистине плачевна.

По поводу «Чайки» я писал как-то: «В пьесе гибнет Треплев, гибнет чайка-Нина, напрасно тратит свое глубокое чувство добродушная Маша. Зато торжествуют придирчивое, мелкое тщеславие и холодный эгоизм других действующих лиц. Что-то роковое слышится в этой грозной морали, которую Чехов неумолимо выводит из всех будних житейских столкновений, из всех этих alte Geschichte[29], надоедливых и назойливых, как осенние мухи, и бесчисленных, как они. Отрешитесь на минуту от обыденного в пьесе, и что же вы увидите перед собой? Вы увидите лишь новую иллюстрацию к вечной жестокой борьбе между высокими натурами, как Нина и Треплев, и какою-то грозною, стихийною силою людского равнодушия и людской пошлости. В этой борьбе заранее можно сказать на чьей стороне будет победа, на чьей — поражение и слезы. Неизмерима сила пошлости и бессердечия, и где же бороться с ними тем, кто так доверчив, кто ищет только ласки и участия, кто готов за простое человеческое отношение к себе пожертвовать самою жизнью. Все равно, как Нина не перестанет любить до конца обманувшего ее Тригорина, так и последняя мысль Треплева принадлежит равнодушной и презирающей его "маме", любви которой он так и не мог добиться. Повторяю, это — грозная мораль, мораль обыденных житейских отношений, и в глубокую грусть, грусть, слышную в каждом слове, вводит она нашего художника...»

III

Счастье г-на Чехова настолько поразительно, что по поводу первых же его произведений поднялся довольно интересный литературный разговор об отцах и детях, их распрях и раздорах, взаимном непонимании и недоверии[30]. Дети будто бы отказались от всех заветов отцов, отцы же продолжали стоять на страже этих заветов, продолжали писать и говорить, — много писать и говорить, но — увы! — глас их был уже гласом вопиющего в пустыне, и перед ними, — как о том не раз заявлял г-н Михайловский, — лишь поле, усеянное мертвыми костями...

О поле, поле! Кто ж тебя усеял мертвыми костями?

Но вместо того, чтобы задать себе этот законнейший, а пожалуй, и интересный вопрос, отцы-сенаторы ворчали и даже очень ворчали, хотя, разумеется, не все. Шелгунов, напр<имер>, с присущей ему мягкостью и даже нежностью старался обратить нераскаянных грешников на путь истины, жалел их, заводил с ними постоянно серьезные и чуткие разговоры и, как говорят, последние годы своей жизни пользовался действительно серьезным влиянием, хотя, как кажется, из этого влияния не вышло ровно ничего. Г-н Скабичевский — тот поступал еще проще, еще добродушнее и все присматривался — долго, очень долго, как Чичиков к Плюшкину, но и до сей поры, если не ошибаюсь, так и не мог решить, кто же, собственно, перед ним — мужик или баба. Прочтет книгу журнала, посмотрит, что там пишут, и сейчас к письменному столу: «А ну-ка, расскажем содержаньице». И он все рассказывал и рассказывал: и про морского змия, и про Илью Богатыря.

Больше всех выражал свое неудовольствие г. Михайловский. Его «Из дневника читателя», особенно же «Случайные заметки и письма о разных разностях»[31] почти сплошь — одно неудовольствие. И такие-то они и сякие — это обычная тема заметок и писем.

Я сам думаю, что таких и сяких было очень много. Но, во-первых, когда же было их очень мало, а во-вторых, едва ли это удобно поражать всех без разбора в чаянии, что уж там высшие силы разберут, кто праведник, кто грешник, и каждому воздадут должное.

А что г-н Михайловский недостаточно разбирал, слишком настроил себя на известный лад и, так сказать, увлекся правилами суздальской критики — безусловно приверженной к одному тону и одной краске — это очень недурно доказывается его отношением к Чехову, которому он как будто постоянно говорит: «Нас, брат, не проведешь... знаем мы вас, представителей новой мозговой линии и нового угла души». И вообще, «что хорошего может прийти из Назарета?»

По поводу сборника «Хмурые люди» г-н Михайловский писал между прочим: «Признаться сказать, я начал читать книжку с конца, заинтересовавшись оригинальным заглавием последнего рассказа “Шампанское”, потом прочитал в беспорядке все остальное»... «В рассказе “Шампанское” я остановился на следующих хорошеньких строчках: “Два облачка уже отошли от луны и стояли поодаль с таким видом, как будто шептались о чем-то

10 Зак. 3516

таком, чего не должна знать луна. Легкий ветерок пробежал по степи, неся глухой шум ушедшего поезда". В рассказе "Почта" опять хорошенькие строки в том же вкусе: "Колокольчик что-то прозвякал бубенчикам, бубенчики ласково ответили ему. Тарантас взвизгнул, тронулся, колокольчик заплакал, бубенчики засмеялись". Или вот еще в рассказе "Холодная кровь": "Старик встает и вместе со своей длинной тенью осторожно спускается из вагона в потемки". Как это в самом деле мило, и таких милых штришков много разбросано в книжке, как, впрочем, и всегда в рассказах г-на Чехова. Все у него живет: облака тайком от луны шепчутся, колокольчики плачут, бубенчики смеются, тень вместе с человеком из вагона выходит. Эта своего рода, пожалуй, пантеистическая черта очень способствует красоте рассказа и свидетельствует о поэтическом настроении автора. Но, — странное дело, — несмотря на готовность автора оживить всю природу, все неживое и одухотворить все неодушевленное, от его книжки жизнью все-таки не веет...» [32]

Все это, быть может, очень хорошо и даже отличается огромной критической проницательностью, но, мне кажется, на основании доказательств, приведенных в этой тираде, и трех случайных фраз, вырванных из разных рассказов, я имею полное право сделать лишь тот вывод, что, во-первых, г-н Михайловский начал читать «Хмурых людей» не с начала, а с конца, а во-вторых, что у г-на Чехова попадаются хорошенькие строки. И ничего больше. Заключение этой тирады уже совершенно неожиданно: «...от книжки г-на Чехова все-таки жизнью не веет. И это отнюдь не потому, что он взялся изобразить хмурых людей... *Нет, не в хмурых людях тут дело, а, может быть, именно в том, что г-ну Чехову все едино — что человек, что его тень, что колокольчик, что самоубийца»*.

Это уже серьезно и как мне это напоминает превосходное определение косвенных улик, сделанное Щедриным. «Что такое косвенная улика?» — спрашивает прокурора Миша Нагорнов. «— Это такой признак преступления, который хотя сам по себе не имеет *никакого* значения, но, будучи сопоставлен с другими, тоже не имеющими *собственного* значения признаками, будучи рассматриваем, так сказать, в связи с целым рядом такого же рода не имеющих никакого значения признаков, составляет *совершеннейшее* доказательство» [33].

Я говорю, впрочем, не о справедливости или несправедливости приговора г-на Михайловского, а лишь о «странности» и «случайности» его аргументации, о поражающей произвольности выбранного им критического приема. Точно таким же при-

емом можно свести на нет не только Чехова, но и Пушкина, и Тургенева, и, horribile dictu[34], самого Щедрина, что, впрочем, и было сделано Писаревым. Какая на самом деле масса «милых штришков» и у Пушкина, и Тургенева, какая масса «острот для острот» у Салтыкова, а у Пушкина, напр<имер>, гг. гастрономы нашли даже целые меню обедов. Но заключать на основании этого, что великий поэт был, по преимуществу, гастрономическим писателем — право, неосторожно.

Однако очевидно, что не «облачко» и «колокольчики» так уже больно поразили г-на Михайловского, а что-то другое, но что именно, он так и не высказал. Он просто-напросто произносит свой приговор на основании косвенных улик, так как приступил к чтению Чехова с полным недоверием и заранее определившейся точкой зрения. Немудреная и слишком уже прямолинейная эта точка зрения.

«Г-н Чехов пока единственный действительно талантливый беллетрист из того литературного поколения, которое может сказать о себе, что для него существует только действительность, в которой ему суждено жить, и что “идеалы отцов и дедов над ним бессильны”. И я не знаю *зрелища более печального, чем этот даром пропадающий талант*»[35]. «Г-н Чехов и сам не живет в своих произведениях, а так себе гуляет мимо жизни и, гуляючи, ухватит то одно, то другое...» В конце концов Чехов превращается в какой-то почти «механический аппарат», и это после «Степи», «Иванова» и «Скучной истории», так понравившейся самому г-ну Михайловскому, о чем он сообщает все в той же статье...

Вообще это какая-то запутанная статья. С одной стороны, — «действительно талантливый беллетрист» и самая приятная ошибка по поводу «Скучной истории», с другой — «холодная кровь» Чехова, его «пописывание», вызывающее почитывание, и даром пропадающий талант, и «механический аппарат», и разные другие жалкие слова... Разберемся, однако, в центральном пункте статьи г-на Михайловского.

Очевидно, что тут дело не столько в Чехове, сколько в поколении, к которому он принадлежит. «Это поколение может сказать про себя, что для него существует только действительность, в которой ему суждено жить»... И разве ничего больше? О! Я мало, очень мало могу сказать в защиту литературного поколения 80-х годов. Я сам принадлежу к нему и до точности знаю, чем оно было. Я от души рад, что оно прошло, похоронено, забыто. У меня звучат еще в ушах его дикие возгласы, его требования бить лежачего до смерти, его хвастовство беспринципнос-

тью и даже безнравственностью. С какой-то удивительной наглостью люди объявили во всеуслышание, что им надо только жрать и жрать, что они просто-напросто негодяи, но даровитые и талантливые негодяи. Я помню и г-на Волынского, и г-на Дедлова, и молодцов «Нового времени», радостно выплясывавших какой-то дикий танец на развалинах литературной этики и приличия, помню и предложение, сделанное г-ном Дедловым молодежи: «Дать с юных же лет клятву, что мы будем исполнительными чиновниками и только» [36]. — Но разве это все?

Сам г-н Михайловский знает, что не все, и говорит об этом... в той же статье и основываясь на произведении... «почти механического аппарата» Чехова. Читайте сами, если забыли:

«Талант должен время от времени с ужасом ощущать тоску и тусклость "действительности", должен ущемляться тоской по тому, "что называется общей идеей или богом живого человека". Порождение такой тоски и есть "Скучная история". Оттого так хорош и жизнен этот рассказ, что в него вложена авторская боль. Я не знаю, конечно, надолго ли посетило это настроение г-на Чехова и не вернется ли он в непродолжительном времени опять к "Холодной крови" и распущенности картин, в "которых даже самый искусный аналитик не найдет общей идеи". Теперь он, во всяком случае, сознает и чувствует, что "коли нет этого, то, значит, нет и ничего". И пусть бы подольше жило в нем это сознание, не уступая наплыву мутных волн действительности. Если он решительно не может признать своими общие идеи отцов и дедов, — о чем, однако, следовало бы подумать, — и также не может выработать свою собственную общую идею, — над чем поработать все-таки стоит, — то пусть он будет хоть поэтом тоски по общей идее и мучительного сознания ее необходимости» [37].

По своему темпераменту эти строки превосходны, но несколько комично, что они вызваны произведением «Холодной крови» г-на Чехова, а увещания и пожелания обращены все к тому же «пописывающему» и «почти механическому аппарату» — г-ну Чехову! Ну что на самом деле может почувствовать механический аппарат, какие увещания и пожелания разогреют холодную кровь и откуда эта *тоска по общей идее* (идеале, вернее) у человека, который вместе с целым поколением может сказать про себя, что для него существует только действительность, в которой ему суждено жить, и ничего больше?

Тоска по общей идее — это очень большие слова. Это значит — тоска по идеалу, тоска по цельности миросозерцания, по цельности *натуры*, в которой ум не вступал бы в постоян-

ную борьбу с чувством и, наоборот, в которой различные настроения не играли бы между собой в чехарду, по такой жизни, наконец, когда человек не видит ежеминутно оскорбленным свое сердце и свое понимание. И чтобы восчувствовать такую тоску, мало быть хотя бы и действительно талантливым беллетристом... И разве мы не знаем многих действительно талантливых беллетристов и поэтов, никогда никакой тоски не ощущавших и радостно припадавших к «подножию ног» всякого сильного мерзавца?

Страшно много упустил г-н Михайловский в своей оценке Чехова и, прежде всего, конечно, не потому, чтобы у него недоставало критической проницательности, а благодаря своему предвзятому взгляду на литературную эпоху 80-х годов, которую он взял да и похерил всю сразу, и какому-то своему упорному недоверию ко всяким новым силам, не получившим его благословения. Но нехорошо, в конце концов, быть человеком, полагающим, что он всю истину носит у себя в жилетном кармане — всю и всякую истину — и философскую, и социологическую, и эстетическую, и политическую, и экономическую, и что «все это у него написано».

Литературная эпоха 80-х годов была во многих отношениях пренаипаскуднейшая, — я об этом уже говорил и повторять того же самого не буду. Было в избытке и наглости, и самодовольства, но смешно и странно не видеть, что это была в то же время и *критическая* эпоха очень немалого значения. Пусть критика происходила в темноте и сумбуре, но все же происходила критика. Многое старое, прежнее достигло своей полноты и художественной законченности, как, напр<имер> <...> С народническим идеализмом и народнической романтикой случилось то же самое: ее столпы пошатнулись, ослабели, и горькое чувство какой-то своей ненужности, какой-то ошибки своей прежней веры в преувеличенном даже виде овладело ими. Настало время азартного искания нового слова, но не все азартного и самонадеянного, а часто тоскливого.

Но «слово», повторяю, искалось в «темноте и сумбуре», и тоскливое его искание постоянно заглушалось торжествующими возгласами патриотических каннибалов. К тому же часто оно было робко и неумело и само как-то не верило в себя и осуществление своих затаенных дум. Но отрицать его — значит то же самое, что отрицать такие очевидные факты, как толстовское движение, как тоску по общей идее Чехова и многое им подобное.

Я скажу, что критика той эпохи была уже слишком односторонне-критической, т. е. источником ее была не сознанная или

просто-напросто признанная правда истины, а духовная неудовлетворенность заветами отцов и дедов, часто прямо смутное, но все же настойчивое недовольство ими и тем, что еще накануне они, эти заветы, высказывались так властно и повелительно.

Эта критика стремилась прежде всего установить полную духовную независимость и свободу человека, и такое стремление не раз и не два принимало уродливую форму. Для одного «полная духовная свобода и независимость» означала: «наплевать мне на все»; для другого — «хочу быть прохвостом и мерзавцем и буду им в веселии духа своем»; для третьего поставить себе такой вопрос значило поставить на карту все свое земное благополучие.

Оттого-то ярко выступают на сцену преобладающие две черты эпохи — ее разнузданность и тоскливость.

Но очевидно, что эта тоскливость ничего не имела, да и не могла иметь общего ни с удовлетворенностью действительностью, ни тем менее с преклонением перед ней. Эта удовлетворенность и это преклонение — совсем из другой оперы, оперы ликовавших и праздно болтавших.

Однако и на «действительность» постепенно вырабатывалась особенная точка зрения. Дело в том, что в заветах отцов и дедов ей отводилось совсем, совсем скромное место: ее третировали очень и очень презрительно, смотрели на нее свысока, водили в затрапезном платье и уверяли, что отделаться от нее так же легко, как сбросить сапог с ноги. Стоит лишь искренне хотеть, глубоко и самоотверженно верить, — все же остальное приложится само собой. Действительность — это мерзость запустения, и все, даже на воде вилами писанное, лучше ее.

Чтобы, так сказать, уязвить действительность, в пику ей зачастую приводилось известное двустишие Пушкина:

Тьмы низких истин нам дороже
Нас возвышающий обман...[38]

Г-н Михайловский очень, по-видимому, любит эти стихи и даже теперь нет-нет да и припоминает их, кому в похвалу, кому в посрамление. И не спорю — стихи хорошие, так как всегда и во всем хорошо то, что возвышает человека, и скверно все, что принижает или унижает его. Но в зависимости от точки зрения, это в то же время и опасные стихи, так как, понимая их буквально, мы немедленно наталкиваемся на вопрос: в какой именно дозе допустим возвышающий обман и сколько обманов может иметь человек в своем обиходе? Один, сто, тьму? Следует другой

вопрос: в какой мере пользоваться этим обманом и где доподлинная граница его применения? Если, напр<имер>, позволительно думать, что все люди любят меня и желают мне счастья, то позволительно ли держаться той же точки зрения, когда равнодушно проходят мимо твоих умирающих детей, когда насилуют твою жену или при чем-нибудь подобном? Еще вопрос: не действительно ли страшная трагедия, когда человек, живший возвышающим обманом, каким-нибудь образом вдруг да поймет, что это он точно жил обманом, в котором столько же истины, сколько воды в камне?..

Нет, это опасные стихи, и, главное, Пушкин хотел сказать ими совершенно другое, чем то, что говорят наши славные и неславные вроде г-на Михайловского публицисты. Он совсем не имел в виду действительность вообще, а лишь действительность светских отношений, не истину вообще, а лишь истину светской общепринятой морали и приличий. И ничего больше.

Перед поколением 80-х годов действительность, по стечению различных обстоятельств, говорить о которых здесь не место, предстала во всей своей огромности и могуществе идеи. Собственно говоря, она и всегда «предстояла», но сила веры людей в самих себя и помощь из другого, высшего, чем они, источника закрывала это величие действительности. Теперь же оказалось, что веры в самих себя нет или, по крайней мере, она в угнетении, вера же в помощь из другого источника одинаково поколеблена. Отсюда растерянность мысли, непрочность настроения, импрессионизм в искусстве, мелочность научных исследований и пр., и пр.

Открывалось несколько исходов. Надо было или прилепиться к действительности со всем безобразием, которое она в себе заключала, приспособить свой желудок к той пище, которую она давала, не мечтать нисколько об острой приправке идеалов и в заключение ликовать, или уйти в самого себя, или же тоскливо всматриваться в тусклую и серую жизнь, тоскливо следить за прихотливой и капризной игрой света и теней в окружающей обстановке, странным, бессмысленным даже, распределением счастья и несчастья, удач и неудач среди людей, случайными драмами, случайными комедиями, случайным смехом и одинаково случайными слезами. Настали воистину сумерки просвещения, и в них-то, мне кажется, надо искать объяснения особого колорита первых произведений Чехова, а никак не в его «холодной крови» или «механизме» его творчества. Как нельзя более естественна и некоторая его растерянность и случайность избираемых тем. Но была тоска, было искание, и это, даже по право-

славному эстетическому кодексу г-на Михайловского, очень и очень много значит.

Эту тоску и искание г-н Михайловский увидел только в «Скучной истории», как же не увидел он ее в драме «Иванов» или в излюбленном художественном приеме г-на Чехова изображать стечение мельчайших жизненных обстоятельств, откуда происходят, однако, ужасающие драмы, — этого я, откровенно говоря, не понимаю. Ведь в тех же «Хмурых людях» есть рассказ («Спать хочется») о том, как тринадцатилетняя девчонка Варька, состоящая в няньках у сапожника и не имеющая минуты покоя, убивает порученного ей грудного ребенка потому, что именно он мешает ей спать... Откуда, наконец, это почти постоянное глубоко грустное впечатление почти всех рассказов — даже юмористических — г-на Чехова?..

Отчего же, — спрашивает г-н Михайловский, — вы, г-н Чехов, постоянно рассказывая нам о таких ужасах, не плачете, как плакал, напр<имер>, Гаршин?

Оттого, вероятно, что у г-на Чехова глаза не на слезливом месте... Или, — говоря без шуток, — оттого, что он художественная натура по преимуществу, т. е. такая, для которой жизнь природы и людей — столько же материал любви и ненависти, сколько и интереса. Плакал ли, напр<имер>, Пушкин, описывая драмы крепостного права и притом такими резкими штрихами, каких не было ни до него, ни после? Нет, не плакал. Плакал ли когда-нибудь Гете? Кажется, тоже нет, даже в «Вертере». Вообще сомневаюсь, чтобы действительно художественная натура всегда плакала в минуты вдохновения: тут интерес страстный, захватывающий интерес творчества поглощает все остальные.

Все-таки, полагаю, важны не слезы, а серьезное отношение к жизни, ее понимание.

IV

По поводу драмы «Иванов» г-н Михайловский говорит между прочим: «В "Иванове", комедии, не имевшей, *к счастью*, успеха и на сцене, г-н Чехов явился пропагандистом двух вышеприведенных "детских" тезисов: "идеалы отцов и дедов над нами бессильны"; "для нас существует только действительность, в которой нам суждено жить, и которую мы потому и признали". Эта проповедь была уже даже и не талантлива, да и как может быть талантлива идеализация отсутствия идеалов. Не везет г-ну Че-

хову на большие вещи»... Что за дерзость!.. Это после «дяди Вани»!.. «“Иванов” — опять пропаганда тусклого, серого, умеренного и аккуратного жития» [39] и т. д.

Привожу этот отзыв главаря одной — по старой памяти — еще очень и очень влиятельной части нашей литературы просто в виде иллюстрации того непонимания, которое встречали и все еще продолжают встречать драматические произведения Чехова в нашей литературе.

Другой критик, уже гораздо позже, пишет:

«По общему приговору театральных рецензентов, в Чехове мало драматического таланта. Его пьесы местами растянуты, местами в них ведутся совершенно ненужные разговоры (например, в «Дяде Ване» перед решительным моментом пьесы есть какая-то газетная передовица насчет обезлесения и несомненной пользы рационального лесного хозяйства!); вообще же, в них слишком мало действия, а то действие, которое есть, происходит где-то за кулисами (например, в «Чайке»). Спорить с гг. театральными рецензентами у меня нет ни малейшей охоты; замечу от себя, и то в самой общей форме, что пьесы Чехова отличаются не столько трагическим, сколько ноющим характером: подчас чувствуешь, точно несчастный в любви комар жужжит у тебя над ухом на протяжении двух-трех актов. Ей-ей, скучновато. Но это — ничего: все же у Чехова есть идея, есть настроение» [40].

Вообще можно сказать, что репутация Чехова-драматурга гораздо ниже его репутации как беллетриста. В то время, как его рассказы и повести выдерживают одно издание за другим, пьесы за два года не могут дождаться и второго. С образцовой сцены они снимаются очень скоро («Иванов»); случился и прямой провал («Чайки»). Говоря о них, критика впадает в скучный, нравоучительный тон, уверяет, что Чехов берется не за свое дело, что его назначение — писать и писать повести и рассказы, а пьесы писать не след, что беллетрист вообще не может быть хорошим драматургом, что и Золя терпит постоянные неудачи на сцене, что и сам Тургенев, наряду с гениальными «Отцами и детьми», создал бледный «Месяц в деревне», что «Плоды просвещения» и «Власть тьмы» ниже всего написанного Толстым и пр., и пр. От «Чайки» критика пришла даже в прямое негодование и, забывши действительное свое назначение, ограничилась какими-то нечленораздельными звуками вроде: «бред... галлюцинация... ничего не понимаю»... и бедная «Чайка», как я выше заметил, провалилась (1896 г.). С большим удовольствием вспоминаю, что и тогда мне было жаль двукратной гибели бедной

птицы, безжалостно загубленной в пьесе литератором Тригориным, а на сцене — актерами образцовой труппы. Провал казался окончательным, почему удивило известие, что «Чайка», возобновленная в Москве нынешней зимою, встретила как раз обратное отношение к себе, вызвала к себе внимание и даже восторги и стала, пожалуй, гвоздем сезона, хотя, разумеется, и не в такой степени, как «Царь Федор Иоаннович» в Петербурге. Но ведь в пьесе Чехова очень немного места для декоративных эффектов, и требует она очень и очень многого как от исполнителей, так и от созерцающей публики. В столице я, по крайней мере, не знаю актера, который с легким сердцем и будучи в твердом уме и здравой памяти, мог бы взяться за роль Треплева: до того она сложна и до того *интеллигентна*. Так же сложны и так же интеллигентны «Иванов» и «Дядя Ваня» — причина, как видите, совершенно основательная, чтобы ставить их как можно реже, а пожалуй, и совсем не ставить... По этой части все, вообще говоря, обстоит благополучно.

Прежде чем приступлю к частному разбору пьес Чехова, считаю нужным заметить, что излюбленным его типом, к которому он относится с большой и очевидной симпатией, является тип русского талантливого неудачника. Варьирует он его с большим мастерством, ставя в разные положения — то общественного деятеля («Иванов»), то развивая драму на преимущественно («Чайка») или даже исключительно («Дядя Ваня») психологической почве. Этот тип — общее звено всех пьес, и, мне кажется, что, уделяя ему столько внимания, Чехов поступает совершенно справедливо. Не говоря уже о том, что, с известной точки зрения, все мы, русские люди, даже крупнейшие из нас — неудачники, но просто с точки зрения русской литературы тип неудачника — очень и очень важный, который одно поколение, как какое-нибудь проклятое наследие, передает другому «для дополнения и исправления». Но исправляется он плохо. Все эти Онегины, Чацкие, Печорины, Бельтовы, Рудины, Райские, Карамазовы (Дмитрий, Иван), Раскольниковы, Каренины (Анна) и пр., и пр., что иное, как не натуры высшей чувствительности и высших требований, для которых не нашлось места на жизненном пиру?.. Превосходную характеристику дают талантливым натурам Щедрин и Добролюбов, которую и напомню:

«Одни из них занимаются тем, что ходят в халате по комнате и от нечего делать посвистывают; другие проникаются желчью и делаются губернскими мефистофелями; третьи барышничают лошадьми или передергивают в карты; четвертые выпивают огромное количество водки; пятые переваривают на досуге свое

прошедшее и с горя протестуют против настоящего... Общее у всех этих господ, во-первых, "червяк", во-вторых, то, что "на жизненном пире" для них не случилось места, и, в-третьих, необыкновенная размашность натуры. Но главное — червяк. Этот глупый червяк причиною тому, что наши Печорины слоняются из угла в угол, не зная, куда преклонить голову; он познакомил их ближайшим образом с помещиками Полежаевым, Сопиковым и Храповицким. К сожалению, я должен сказать, что Печорины водятся исключительно между молодыми людьми. Старый, заиндевевший чиновник или помещик не может сделаться Печориным: он на жизнь смотрит с практической стороны, а на терния или неудобства ее — как на неизбежные и неисправимые. Это блохи и клопы, которые до того часто и много его кусали, что сделались не врагами, а скорее добрыми знакомыми его. Он не вникает в причины вещей, а принимает их так, как они есть, не задаваясь мыслью о том, какими бы они могли быть, если бы... и т. д. Молодой человек, напротив того, начинает уже смутно понимать, что вокруг него есть что-то неладное, разрозненное, неклеящееся; он видит себя в странном противоречии со всем окружающим, он хочет протестовать против этого, но, не обладая никакими живыми началами, необходимыми для примирения, остается при одном зубоскальстве или псевдотрагическом настроении» (Щедрин)[41].

«Печоринские замашки и претензии на талантливость натуры являются всегда, как уже заметил Щедрин, в молодом поколении, обладающем сравнительно большею свежестью сил, более живою восприимчивостью чувств. Подвергаясь разнообразным влияниям, молодые люди находятся в необходимости сделать, наконец, выбор между ними. Начинается внутренняя работа, которая в иных исключительных личностях продолжается безостановочно, идет живо и самостоятельно, с строгим разграничением внутренних органически-естественных побуждений от внешних влияний, действующих более или менее насильственно. Но подобные личности представляют исключение, тем более редкое, чем ниже стоит образованность всего общества. Самая же большая часть людей, начинающих работать мыслью в обществе малообразованном, оказывается слабою и негодною, чтобы устоять против ожидающих их препятствий. С самого появления своего на белый свет, в самые первые впечатлительные годы жизни — люди нового поколения окружены все-таки средою, которая не мыслит, не движется нравственно, о мысли всякого рода думает как о дьявольском наваждении, и бессознательно-практически гнет и ломает волю ребенка. Это второе обстоятель-

ство — противоречие начального воспитания и всей окружающей среды идеям времени, которому уже принадлежит новое поколение, — и приводит к падению большую часть талантливых натур. Возникли у них кое-какие требования, которым прежняя среда и прежняя жизнь не удовлетворяют: надобно искать удовлетворения в другом месте. Но для этого надо много продолжительных усилий, надо долго плыть против течения. Между тем корабль давно уже стоит на мели, и балласт грузно лежит внизу. Талантливые натуры, заметив, что все около них движется, — и волны бегут, и суда плывут мимо, — рвутся и сами куда-нибудь, но снять корабль с мели и повернуть по-своему они не в силах, уплыть одни далеко от своих — боятся: море неведомое, а пловцы они плохие. Напрасно кто-нибудь, более их искусный и неустрашимый, переплывший на противный берег, кричит им оттуда, указывая путь спасения: плохие пловцы боятся броситься в волны и ограничиваются тем, что проклинают свое малодушие, свое положение, и иногда, заглядевшись на бегущую мимо струю или ободренные криком, вылетевшим из капитанского рупора, вдруг воображают, что корабль их бежит, и восторженно восклицают: "Пошел, пошел, двинулся!" Но скоро они сами убеждаются в оптическом обмане и опять начинают проклинать или погружаться в апатичное бездействие, забывая простую истину, что им придется умереть на мели, если они сами не позаботятся снять с нее корабль и прежде всего хоть помочь капитану и его матросам выбросить балласт, мешающий кораблю подняться» *[42].

Мимоходом замечу, характеристики Щедрина и Добролюбова относятся к тому же времени, к самому расцвету нашей жизни.

Добролюбов весь на стороне талантливых натур и в гибели их винит исключительно «среду». «Нам скажут, — продолжает он, — отчего же эта среда не оказывает такого же влияния на других, отчего же именно на талантливые натуры она действует так гибельно? Ответ прост: эти натуры, *по своей впечатлительности, забегают дальше других, часто захватывают больше, чем сколько могут вынести, и при этом чаще других встречают противодействие*». Талантливые натуры Добролюбов противопоставляет «детям милым и благонравным», которые наслаждаются спокойствием блаженного неведения. Это простые исполнители. «В ученье, службе, в жизни — они всегда исправ-

---

* *Добролюбов.* Соч. Т. I.

ны, что им прикажут, то они сделают, что дадут выучить — выучат, до каких границ позволят дойти, до тех дойдут!..»

Талантливые натуры — это какие-то роковые, заранее обреченные на гибель неудачники. Их губит все — их собственная талантливость, не поддержанная волей и энергией характера, их слабодушие, их лень и, наконец, водка... Первые успехи на жизненном поприще внушают им самонадеянность, по своей впечатлительности они преувеличивают эти первые свои успехи и думают, что "всегда так будет". Они совершенно забывают, что их сторожат уже зависть и всевозможные неожиданные препятствия, которые и пожрут все их начинания. Для настойчивой, упорной борьбы у них нет сил, нет внутренних средств, и их банкротство наступает так же скоро, как и их первые удачи.

Для талантливых натур, вообще говоря, нет еще почвы в молодом, только начинающем жить сознательною жизнью обществе, любящем спокойствие и, по преданию, не терпящем новшества» [43]. К этому, в конце концов, сводится взгляд Добролюбова.

Я уже заметил выше, что свою характеристику, основанную на типах из «Губернских очерков» Щедрина, он писал 40 лет тому назад и, очевидно, лишь с целью определить, насколько «талантливые натуры полезны или бесполезны для молодого общества»? Психологией их он интересовался сравнительно мало, больше успешностью их работы и, видя, что успехов от «талантливых натур» ожидать так же трудно, как от коровы жеребенка, решил, что из обоих намеченных им разрядов людей «оба хуже». «Но все же талантливые натуры дают несравненно больше хороших надежд, — заканчивает он, — чем убитые существа без всяких стремлений. Они, по крайней мере, не будут иметь такого парализующего влияния на деятельность следующих за ними поколений, потому что в них есть уже хотя смутное предчувствие истины, хоть робкое, слабое оправдание молодых порывов»... А пока же они должны вымирать...

40 лет — время не малое, но — странное дело! — если судить по пьесам Чехова, основные черты талантливых натур — остаются все теми же. Они одинаково порывисты, страстно впечатлительны, захватывают дела больше, чем сколько могут выполнить, быстро утомляются, так как никакой твердости характера, никакой силы для борьбы с препятствиями они выработать не успели и по-прежнему убирают себя из жизни или самоубийством, или водкой... От их работы остается ровно ничего: «пустыня мертвая и небеса над ней», — та же тусклая, серая жизнь с ее случайными и роковыми хитросплетениями.

Конечно, талантливые натуры Чехова не совсем то же самое, что у Щедрина, и характеристика Добролюбова их не покроет. Они, во всяком случае, ближе к талантливым человекам Тургенева — всем этим Рудиным, Гамлетам, Базаровым и Неждановым, чем к кому-нибудь другому. Но и тут есть самостоятельные и оригинальные черты, отметить которые, как кажется, не лишнее.

Дело вот в чем. Я искренно убежден, что вопрос о роли талантливых натур в жизни, успешности и безуспешности их работ, их судьбе вообще, — вопрос очень серьезный. Это не материал для сострадания или сожаления, или вздохов — это в скрытом виде своем огромная проблема «свободы и необходимости», которая всегда способна разделить, да и не раз делила смежные между собою поколения. Кроме вопроса — что делать, иные моменты с особенной настойчивостью выдвигают на сцену вопрос — что я могу сделать, должен ли я вообще делать что-нибудь и не все ли равно — стану ли я огород городить, ходить в департамент на службу, созерцать кончик собственного носа или производить ценности. В более широком своем виде это вопрос о роли личности в истории, вопрос трудный и нерешенный даже профессором Кареевым[44], хотя тот и старался, — ах, как старался решить его! и что-то много и много писал об этом.

Талантливая натура потому и называется талантливой натурой, что у нее больше силы, чем у натуры обыденной, лишенной инициативы, идущей всегда по проторенной колее и даже не подозревающей, что из нее может выйти. Но если эта талантливая натура, несмотря на свою большую силу, ровно ничего не *может* сделать, если ее работа уподобляется вращению белки в колесе, если в конце концов безразлично, *жили* ли на данном меридиане талантливые натуры или просто были натыканы осиновые колы — то какая же моя роль, мое предназначение — роль и предназначение обыденного смертного?

Всякий, отрицающий какую бы то ни было «роль личности в истории», — прежде всего наталкивается на вопрос о героях и гениях. Всякий, признающий эту роль, начинает с указания на героев и гениев, т. е. тех же инициаторов, тех же талантливых натур, но с большими средствами, чем последние.

Этого вопроса не минуешь, все равно о чем бы вы ни заговорили — нравственности, экономике, политике.

Совсем оригинально и совсем в духе определившего его времени решает его Чехов.

V

Я уже заметил, что талантливые неудачники Чехова особенно близки к лишним людям Тургенева и отличаются такой же мягкостью характера, такой же женственностью натуры, такой же готовностью к бессмысленному — даже с общественно-экономической точки зрения — самопожертвованию, как и эти последние. Это прежде всего нежные люди, хрупкие организации, артистические натуры, с детской потребностью ласки и утешения, с постоянной готовностью ныть, жаловаться на свою судьбу, но не на людей, — чему мешает их самолюбие, — глубоко честные, но без всякой выдержки, хватающиеся за револьвер или стакан водки всякий раз, как жизнь требует от них решительного поступка. Это совсем не работники, это — люди мгновенного героизма с ясно выраженными болезнями воли, растерянным миросозерцанием и каким-то органическим испугом перед жизнью. Всякий коренной восьмидесятник узнает в них самого себя, вслух, разумеется, выругает, в душе пожалеет, а отчасти, пожалуй, и одобрит: в них есть несомненно и душевная красота, и стремление к духовной полноте личности. Это доподлинные продукты общественной эволюции в тяжелую минуту растерянности и нарождения новых начал, это люди тоскливого искания, прежде всего. Они так плотно приросли к своей обстановке, что по необходимости чувствуют себя чужеземными растениями во всякой другой. Плоть от плоти и кость от костей своего времени, они могут быть симпатичны и ярки лишь при особом освещении эпохи: только это освещение может открыть все их достоинства, оправдать все их недостатки и соединить в одно гармоническое целое их неясные и кажущиеся угловатыми или бессмысленными черты. Чтобы сделать их понятными, отчасти даже привлекательными для другого времени, для других людей, выросших в других условиях общественности и других ее интересах, критика должна стать прежде всего исторической и критик — обратиться прежде всего в историка. Точка зрения Добролюбова вполне приложима к ним как к работникам, но не покрывает их. Как работники они решительно никуда не годятся, и все хорошее, что может быть сказано о них, сводится к тому, что «они, по крайней мере, не будут иметь такого парализирующего влияния на деятельность следующих за ними поколений, потому что в них есть уже хоть смутное предчувствие истины, хоть робкое, слабое оправдание

* *Добролюбов*. Т. I. С. 423.

молодых порывов» *[45]. Конечно, никогда не будут они гонителями, никогда мракобесами, никогда идеал мертвой жизни не станет их идеалом, никогда они не ударят лежачего. В них много того, что завещано нам лучшими представителями романтизма, не выродившегося, но нарождавшегося, — много уважения к личности человека, несомненно честное, любовное и братское отношение к ней... Но в то же время как просто и легко их осмеять, назвать, например, гамлетизированными поросятами[46] или каким-нибудь другим одинаково эффектным термином, поставить над ними крест и счесть все расчеты поконченными. Думаю, однако, что это неправильно, так как история не имеет права с пренебрежением отбрасывать от себя подлинные свои документы; герои же пьес Чехова, несомненно, подлинные документы, к тому же это не окаменелости самодовольства и самоудовлетворения, — это, повторяю, люди тоскливого искания.

Теперь почти не говорят о болезнях воли. Десять, пятнадцать лет только об этом, в сущности, и говорили. Все вопросы вырождения сводились преимущественно к вопросу о вырождении воли. Жаловались на скуку, усталость, утомление, на отсутствие желаний, на децентрализацию личности — растерянность ее мыслей, противоречивость ее настроений и их капризность. Это и у нас, и на Западе. Искали жизненного эликсира для излечения новой, такой страшной болезни, и думали найти его в полном индивидуализме, который, освободив личность от всех общественных и семейных уз и обязанностей, облегчит ее земную юдоль, сбросив с ее усталых плеч такую воистину тяжелую ношу. Этот индивидуализм в крайнем своем выражении, например, в философии Ницше, был, в сущности, криком отчаяния по тому всесильному и всемогущему человеку, герою, Uebermench'у[47], который пришел бы и отнял твою волю, всю целиком, без остатка, и повел бы за собой, все равно куда, лишь бы повел и избавил от мук растерянности. Это был крик раба, свыкшегося и сжившегося с своими цепями до такой степени, что считал их частью себя, которому как будто внезапно сняли цепь и пустили на волю, и, проклиная упавшие цепи и бывшего господина, раб умел просить... только новых цепей и нового господина...

Превосходно представлены в пьесах Чехова на память людям болезни воли и крайнего индивидуализма.

VI

По богатству и разнообразию содержания, по глубине затронутых психологических мотивов лучшей пьесой сборника я считаю «Дядю Ваню». Дядя Ваня — типичнейший из героев Чехова. Он неврастеник, он слабоволен, он талантливая натура, он неудачник, он, наконец, раб. *Кому*, зачем отдал он свои силы, свои способности, свой ум, на кого истратил свой запас чувства и *зачем* он сделал все это — вот вопросы драмы, скромно названной «сценами».

Рассказать содержание сцен очень трудно: в них переплетаются несколько интриг, из которых каждая могла бы послужить материалом для отдельной драмы. Выделю лишь то, что относится к главному герою — дяде Ване, да и то передам возможно коротко.

Дядя Ваня, вместе со своей племянницей Соней, управляет собственным имением на началах полного самоотречения; он отказывает себе решительно во всем, даже самом необходимом, усчитывает каждую копейку, каждый пук соломы, каждую ложку конопляного масла, потому что деньги нужны мужу его умершей сестры (отцу Сони), великолепному профессору Серебрякову, человеку большой начитанности, осинового ума, дубоватых чувств, самодовольному дятлу своей специальности, который в данную минуту гостит в имении, страдает подагрой и изводит всех своими жалобами и капризами — больше же всего свою вторую жену Елену Андреевну, молодую красавицу. Совсем безнадежно влюблен в нее бедный неудачник дядя Ваня. Чудной в художественном отношении сценой открывается второе действие пьесы, и я с удовольствием привел бы его целиком, но, сберегая место, ограничусь лишь разговором великолепного профессора со своей молодой женой:

Серебряков. Когда я постарел, я стал себе противен. Да и вам всем, должно быть, противно на меня смотреть.

Елена Андреевна. Ты говоришь о своей старости таким тоном, как будто все мы виноваты, что ты стар.

Серебряков. Тебе же первой я противен.

(Елена Андреевна отходит и садится поодаль).

Серебряков. Конечно, ты права. Я не глуп и понимаю. Ты молода, здорова, красива, жить хочешь, а я старик, почти труп. Что ж? Разве я не понимаю? И, конечно, глупо, что я до сих пор жив. Но погодите, — скоро я освобожу вас всех. Недолго мне еще придется тянуть.

Елена Андреевна. Я изнемогаю... Бога ради, молчи.

Серебряков. Выходит так, что, благодаря мне, все изнемогли, скучают, губят свою молодость, один только я наслаждаюсь жизнью и доволен. Ну, да, конечно!

Елена Андреевна. Замолчи! Ты меня замучил!

Серебряков. Я всех замучил. Конечно.

Елена Андреевна [сквозь слезы]. Невыносимо! Скажи, что ты хочешь от меня?

Серебряков. Ничего.

Елена Андреевна. Ну, так замолчи. Я прошу.

Серебряков. Странное дело: заговорит Иван Петрович или эта старая идиотка, Мария Васильевна, — и ничего, — все слушают, но скажи я хоть одно слово, как все начинают чувствовать себя несчастными. Даже голос мой противен. Ну, допустим, я противен, я эгоист, я деспот, — но неужели я даже в старости не имею некоторого права на эгоизм? Неужели я не заслужил? Неужели же, я спрашиваю, я не имею права на покойную старость, на внимание к себе людей?

Елена Андреевна. Никто не оспаривает у тебя твоих прав [окно хлопает от ветра]. Ветер поднимается, я закрою окно... Сейчас будет дождь. Никто у тебя твоих прав не оспаривает.

Серебряков. Всю жизнь работать для науки, привыкнуть к своему кабинету, своей аудитории, к почтенным товарищам, — и вдруг, ни с того, ни с сего, очутиться в этом склепе, каждый день видеть тут глупых людей, слушать ничтожные разговоры... Я хочу жить, люблю успех; люблю известность, шум, а тут — как в ссылке. Каждую минуту тосковать о прошлом, следить за успехами других, бояться смерти... Не могу! Нет сил. А тут еще не хотят простить мне моей старости.

Елена Андреевна. Погоди. Имей терпение: через пять—шесть лет и я буду стара.

Не правда ли, превосходно выдержанная сцена, после которой с каким-то ужасом спрашиваешь себя: как, да неужели же такому истукану, такому бездушному истукану, который к тому же глуп и не от подагры даже, а просто волею Божией глуп, — отдают свои силы, свою жизнь и Елена Андреевна, и дядя Ваня, и Соня? Да что это за притча такая, что за наваждение? Гипноз! Но из трех рабов только дядя Ваня, как раб по преимуществу, подвержен ему; остальные от него в большей или меньшей степени свободны. Тут большая психологическая загадка.

Наконец, великолепному профессору приходит в голову мысль, что ему надо отправиться на новое лечение, так как в деревне таланты его остаются втуне. Не колеблясь, он задумывает продать имение и созывает для объяснения своей воли семейных. Происходит центральная сцена всей пьесы, одна из лучших и сильнейших современного драматического репертуара.

Войницкий (дядя Ваня). Постой. Мне кажется, что мне изменяет мой слух. Повтори, что ты сказал.

Серебряков. Деньги обратить в процентные бумаги и на излишек, какой останется, купить дачу в Финляндии.

Войницкий. Не Финляндии... Ты еще что-то другое сказал.

Серебряков. Я предлагаю продать имение.

Войницкий. Вот это самое. Ты продаешь имение, — превосходно, богатая идея. А куда же деваться мне со старухой-матерью и вот с Соней?

Серебряков. Все это своевременно обсудим. Не сразу же.

Войницкий. Постой. Очевидно, до сих пор у меня не было ни капли здравого смысла. До сих пор я имел глупость думать, что это имение принадлежит Соне. Мой покойный отец купил это имение в приданое для моей сестры. До сих пор я был наивен, понимал законы не по-турецки и думал, что имение от сестры перешло к Соне.

Серебряков. Да, имение принадлежит Соне. Кто спорит? Без согласия Сони я не решусь продать его. К тому же я предполагаю сделать это для блага Сони.

Войницкий. Это непостижимо, непостижимо! Или я с ума сошел, или... или...

Мария Васильевна. Жан, не противоречь Александру. Верь, он лучше нас знает, что хорошо и что дурно.

Войницкий. Нет, дайте мне воды [пьет воду]. Говорите, что хотите, что хотите!

Серебряков. Я не понимаю, отчего ты волнуешься. Я не говорю, что мой проект идеален. Если все найдут его негодным, то я не буду настаивать [пауза].

Войницкий. Имение чисто от долгов и не растрачено только благодаря моим личным усилиям. И вот, когда я стал стар, меня хотят выгнать отсюда в шею!..

Серебряков. Я не понимаю, чего ты добиваешься!

Войницкий. 25 лет я управлял этим имением, работал, высылал тебе деньги, как самый добросовестный приказчик, и за все время ты ни разу не поблагодарил меня. Все время — и в молодости, и теперь — я получал от тебя жалованья пятьсот рублей в год — нищенские деньги! — и ты ни разу не догадался прибавить мне хоть один рубль.

Серебряков. Иван Петрович, почем же я знал? Я человек не практический и ничего не понимаю. Ты мог бы сам прибавить себе сколько угодно.

Войницкий. Зачем я не крал? Отчего вы все не презираете меня за то, что я не крал? Это было бы справедливо, и теперь я не был бы нищим!

Мария Васильевна [строго]. Жан!

Телегин [волнуясь]. Ваня, дружочек, не надо, не надо... я дрожу... Зачем портить хорошие отношения? [целует его]. Не надо.

Войницкий. Двадцать пять лет я вот с этою матерью, как крот, сидел в четырех стенах... Все наши мысли и чувства принадлежали тебе одному. Днем мы говорили о тебе, о твоих работах, гордились тобою, с благоговением произносили твое имя; ночи мы губили на то, что читали журналы и книги, которые я теперь глубоко презираю!

Телегин. Не надо, Ваня, не надо... Не могу...

Серебряков [гневно]. Не понимаю, что тебе нужно?

Войницкий. Ты для нас был существом высшего порядка, а твои статьи мы знали наизусть... Но теперь у меня открылись глаза! Я все вижу! Пишешь ты об искусстве, но ничего не понимаешь в искусстве! Все твои работы, которые я любил, не стоят гроша медного! Ты морочил нас!

Серебряков. Господа! Да уймите же его, наконец! Я уйду!

Елена Андреевна. Иван Петрович, я требую, чтобы вы замолчали! Слышите?

Войницкий. Не замолчу! [загораживая Серебрякову дорогу]. Постой, я не кончил! Ты погубил мою жизнь! Я не жил, не жил! По твоей милости, я истребил, уничтожил лучшие годы своей жизни! Ты мой злейший враг!

Телегин. Я не могу... не могу... Я уйду... [в сильном волнении уходит].

Серебряков. Что ты хочешь от меня? И какое ты имеешь право говорить со мною таким тоном? Ничтожество! Если имение твое, то бери его, — я не нуждаюсь в нем!

Елена Андреевна. Я сию же минуту уезжаю из этого ада! [кричит]. Я не могу дольше выносить!

Войницкий. Пропала жизнь! Я талантлив, умен, смел... Если бы я жил нормально, то из меня мог бы выйти Шопенгауэр, Достоевский... Я зарапортовался! Я с ума схожу... Матушка, я в отчаянии! Матушка!

Мария Васильевна [строго]. Слушайся Александра!

Эта сцена легко может показаться читателю странной. Дядя Ваня захлебывается, говорит глупости и ведет себя как сумасшедший. Но при чтении пьесы никакого странного впечатления не получается. Дядя Ваня — возмутившийся раб, собака, до крови выпоротая и оскалившая зубы на своего хозяина. Вся сцена — истерический припадок человека, вдруг почувствовавшего всю тяжесть цепей и язвы, оставленные ими на его теле. Это мгновенный порыв после того, как вопрос: «Да на кого же, да на что же истратил я свою жизнь?» — вошел в сознание человека. И этот вопрос наполнил его ужасом и злобой.

Дядя Ваня говорит глупости и о сюртуках, и о конопляном масле, и об отказе от имения, и о выплаченных долгах... Совсем другое его интересует, и нетрудно видеть, что моментом, определившим его самосознание, была его неудачная любовь к жене великолепного профессора. Без этой любви он продолжал бы зубрить статьи об искусстве и питаться кашей на конопляном

масле. Но будь он хладнокровнее, он просто спросил бы великолепного профессора: «Кто ты такой, чтобы всеми здесь распоряжаться; что есть в тебе, кроме осинового самодовольства, что подчинило нас?..»

Дядя Ваня — идеалист, сколок старого идеализма с новыми болезненными наслоениями. Он всегда страдал жаждой самопожертвования, и ему казалось, что, отдавши свою жизнь успехам науки и их живому воплощению в лице идиота Серебрякова, он совершит нечто существенное. Он до того загипнотизировал себя этой идеей, что ничто до самого решительного момента не могло даже пробудить его к действительности. «Не правда ли, превосходный ананас?» — спрашивает гипнотизер у пациента, давая ему жевать картофельную шелуху. «О, да, — превосходнейший, сочный, ароматный», — отвечает пациент, с наслаждением жуя всякую дрянь... «Не правда ли, вас заинтересовала моя последняя статья о пятке Венеры Милосской?» — спрашивает Серебряков у дяди Вани... «О, да!» — и несчастный человек идет в свою комнату, чтобы вызубрить статью наизусть.

Но, конечно, чтобы так легко и вместе с тем так радостно подчиниться гипнозу, — надо быть рабом по своей натуре: надо страдать и полным отсутствием критики (черта чисто русская), и дефектом воли.

Как и следовало ожидать, сумасбродство дяди Вани закончилось одним взрывом. Правда, потом он пытался и застрелиться, и отравиться, но окончилось дело тем, что бедный раб снова согнул свою спину над конторскими счетами, утерявшими уже в глазах его всякий смысл. Да и вся жизнь утеряла всякий смысл, и напрасно старается восстановить его в заключительной сцене Соня — тоже экзальтированно-самоотверженная натура.

Дядя Ваня [Соне, проведя рукою по ее волосам]. Дитя мое, как мне тяжело! О, если бы ты знала, как мне тяжело!

Соня. Что же делать? надо жить! [пауза]. Мы, дядя Ваня, проживем длинный, длинный ряд дней, долгих вечеров; будем терпеливо сносить испытания, какие пошлет нам судьба; будем трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там, за гробом, мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно... [становится перед ним на колени и кладет голову на его руки; утомленным голосом]. Мы отдохнем!

[Телегин тихо играет на гитаре].

Соня. Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую... [вытирает ему платком слезы]. Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... [сквозь слезы]. Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... [обнимает его]. Мы отдохнем!

[Стучит сторож].
(Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок).

Соня. Мы отдохнем!

Занавес медленно опускается.

Над чем? Над невыплаканными слезами, над загубленною жизнью...

Если бы не тон пьесы, тон, в котором слышатся слезы и жалость, — можно было бы всю эту пьесу принять за сатиру на самопожертвование. Дядя Ваня, Соня, Елена Андреевна — какие-то дикари, питающие своей кровью деревянного истукана, истекающие уже кровью и готовые в каком-то экстазе наносить себе все новые и новые удары.

Но совсем не сатиру писал Чехов, а драму, в которой лучше, чем в какой-нибудь другой его пьесе, отразилась вся растерянность миросозерцания породившей его эпохи, вся глубина ее тоскливого пессимизма и неверия, вся испуганность перед действительностью — этой паутиной из мириада случайностей и неразгаданных тайн.

Человек не удовлетворен жизнью, но он склонился перед ней, потому что всякая вера в себя, в свои силы, в возможность сделать что-нибудь исчезла в душе его. И он чувствует себя слабым и растерянным и надевает первое попавшееся ярмо, чтобы не страдать ужаснейшим из страданий — муками одиночества...

Не все ли равно, какое ярмо надеть на себя? Разве между одним ярмом и другим есть какая-нибудь разница? И чем хуже или лучше Серебряков других Серебряковых, всякой серебряковщины вообще?

В одном из самых последних своих рассказов, «Крыжовнике», Чехов говорит то же самое, что и в «Дяде Ване»: смысла жизни нет, счастья нет и не должно быть, есть что-то роковое в торжестве пошлости и тупого самодовольства... но все же нужно добро, нужно самопожертвование.

Содержание его очень просто. Крошечный канцелярский служитель задумал во что бы то ни стало стать хотя бы под старость помещиком — и десятки лет откладывает копейку к копейке. Мечтал он о разных сельских идиллиях, но во все его разнообразные мечты о грядущем благополучии как необходимый элемент входил куст крыжовника. «Он чертил план своего имения, и всякий раз у него на плане получалось одно и то же: а) барский дом, b) людская, с) огород, d) крыжовник». Наконец, блаженные мечты осуществились... «Перемена жизни к лучшему, сытость, праздность развивают в русском человеке самомнение самое наглое. Николай Иванович, который когда-то в палате боялся даже для себя лично иметь собственные взгляды, теперь говорил одни только истины, и таким тоном, точно министр: "образование необходимо, но для народа оно преждевременно; телесные наказания вообще вредны, но в некоторых случаях они полезны и даже необходимы". Он был совсем счастлив. Вечером, когда мы пили чай, кухарка подала к столу полную тарелку крыжовнику. Николай Иванович засмеялся и минуту смотрел на крыжовник полными слез глазами, положил в рот одну ягоду, поглядел на меня с торжеством ребенка и сказал: "Как вкусно!" Было жестко и кисло.

Особенно тяжело было ночью. Мне постлали постель в комнате рядом с спальней брата, и мне было слышно, как он не спал и как вставал и подходил к тарелке с крыжовником и брал по ягодке. Я соображал: как, в сущности, много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила!»

И здесь, в «Крыжовнике», как и повсюду у Чехова, торжество пошлости и тупого самодовольства, и тут счастье, заключающееся в кругозоре, ограниченном фразами о телесном наказании и собственным крыжовником! А что же для тех, кто больше и выше? Тем Чехов не дает счастья и предоставляет одни неудачи. Прекрасно выразился один из его героев.

«— Павел Константиныч, — проговорил он умоляющим голосом, — не успокаивайтесь, не давайте усыплять себя, делайте добро! Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро! Счастья нет и не должно быть, а есть жизнь, и если она имеет смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Есть жизнь, есть нравственный закон, высший для нас закон... Делайте добро!»

Воистину, это какой-то героический пессимизм, как у Ибсена, как и у Ницше — этих двух властителей душ 80-х годов... Добро — для добра, жертва — для жертвы под санкцией услов-

ного «если жизнь имеет смысл и цель»... а то и совсем «без ничего»...

С этой точки зрения я рискую даже утомить читателя своими постоянными отступлениями; мне хотелось бы остановиться несколько на последнем его маленьком рассказе «Дама с собачкой». Если бы этот рассказ был изложен в разнообразных терминах, наши протоколисты и регистраторы из гг. профессоров непременно посвятили бы ему целую главу в 126-м томе своих почтенных, но, увы, бесполезных трудов.

Довольно поношенный уже господин Гуров завязывает в Ялте случайное знакомство с некоей Анной Сергеевной, молоденькой дамой, «несчастной в своей семейной жизни», и, имея в виду исключительно поразвлечься, близко сходится с ней. Когда Анне Сергеевне приходить время возвратиться домой, в город С., Гуров даже рад и говорит: слава Богу, все кончено. Однако обрадовался он преждевременно. В Москве, в кругу своей семьи и своих знакомых, он чувствует себя скверно и скучно. Его куда-то тянет, и в конце концов он начинает понимать, что тянет его к Анне Сергеевне, которую — что для него самого совершенно неожиданно — он любит. Убедившись в этом, он мчится в город С., безумствует там, и дело, как будто, улаживается на том, что Анна Сергеевна будет приезжать к нему в Москву. Вот последняя сцена, которой заканчивается рассказ:

«Он подошел к ней и взял ее за плечи, чтобы приласкать, пошутить, и в это время увидел себя в зеркале. Голова его начинала седеть. И ему показалось странным, что он так постарел за последние годы, так подурнел. Плечи, на которых лежали его руки, были теплы и вздрагивали. Он почувствовал сострадание к этой жизни, еще такой теплой и красивой, но, вероятно, уже близкой к тому, чтобы начать блекнуть и вянуть, как его жизнь. За что она его любит так? Он всегда казался женщинам не тем, кем был, и любили они в нем не его самого, а человека, которого создавало их воображение и которого они в своей жизни жадно искали, и потом, когда замечали свою ошибку, то все-таки любили. И ни одна из них не была с ним счастлива. Время шло, он знакомился, сходился, расставался, но ни разу не любил. Было все, что угодно, но только не любовь.

И только теперь, когда у него голова стала седой, он полюбил, как следует, по-настоящему, первый раз в жизни.

Анна Сергеевна и он любили друг друга, как очень близкие, родные люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем — это было чудо-

вищно, и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках. Они простили друг другу то, чего стыдились в своем прошлом, прощали все в настоящем и чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих...

Прежде, в грустные минуты, он успокаивал себя всякими рассуждениями, какие только приходили ему в голову; теперь же ему было не до рассуждений: он чувствовал глубокое сострадание, хотелось быть искренним, нежным...

— Перестань, моя хорошая, — говорил он. — Поплакала — и будет... Теперь давай поговорим, что-нибудь придумаем...

Потом они долго советовались, говорили о том, как избавить себя от необходимости прятаться, обманывать, жить в разных городах, не видеться подолгу. Как освободиться от этих невыносимых пут?

— Как? Как? — спрашивал он, хватая себя за голову. — Как?

И казалось, что еще немного — и решение будет найдено, и тогда начнется новая, прекрасная жизнь; и обоим было ясно, что до конца еще далеко-далеко, и что самое сложное и трудное только еще начинается...»

Конечно, этот рассказ — отрывок; он даже ничем не заканчивается, и его последние строки только наводят на мысль о какой-то предстоящей жестокой драме жизни. Но этот отрывок взят Чеховым из своего совершенно стройного и цельного миросозерцания, с высоты которого «Дама с собачкой» — очень характерна и значительна.

На жизнь людей, целых поколений, быть может, даже всего человечества, Чехов, по своему господствующему настроению, смотрит, так сказать, с космической точки зрения. За всяким жизненным столкновением, за всякой жизненной драмой, которую он рисует, как будто видится иронический образ таинственной и непонятной судьбы, зло смеющейся над усилиями и расчетами людей и совершающей над ними самые неожиданные эксперименты. Вот человек устроился, свободно вздохнул и говорит: слава богу, и вдруг что-то мрачное и грозное надвигается на его жизнь и переворачивает все вверх дном, и с тоской и недоумением смотрит вокруг себя несчастный в беспомощном раздумье, не зная и не понимая, откуда же все это. Довольно случайной встречи, какого-нибудь разговора, даже одного слова в разговоре, и прахом разлетается тщательно выстроенное здание людского благополучия.

Издатель «Русского богатства» г-н Михайловский, — он же и критик журнала, — не раз упрекал Чехова за случайный выбор тем, за то, что Чехову решительно все равно, что ни описывать, — льва в клетке, убийство ребенка, картину привольной степи, случайную ссору двух незнакомых людей. Такие упреки говорят лишь о критической проницательности уважаемого издателя, но, к сожалению, большего непонимания даже проявить невозможно. В глазах Чехова случай в человеческой жизни превращается в необходимость, и нет ровно ничего случайного, потому что все случайно. Возьмите такое происшествие, как разрушение Помпеи, за полчаса до которого целовались влюбленные, или лиссабонское землетрясение, остановившее какую-нибудь дьявольскую интригу, или что-нибудь в том же роде, так же мало зависящее от воли человека, как погода или солнечное затмение, распространяют влияние такого рода событий, меньших по размеру и объему, но и бесчисленных зато, на всю жизнь, проследите их могущество, их трагические последствия, и вы получите миросозерцание Чехова. Наше земное существование для него — калейдоскоп, вырисовывающий драму за драмой. Девочке хочется спать, а ребенок, которого она нянчит, мешает ей, и спросонок она его душит. Бродяга земли русской встречает па почтовой станции чудную девушку и чувствует — больше чем чувствует — знает, что он бы мог полюбить ее всеми силами своего восторженного духа и быть счастливым, и что она могла бы одинаково полюбить его и также быть счастливой; но вот 7 часов утра и надо разъезжаться в разные стороны, и за этой случайной встречей вы видите две совсем разбитых жизни. Совсем уравновешенный человек, семьянин, начинающий уже седеть, давно уже вошедший в колею мещанского счастья, подсаживается из-за капризной прихоти к хорошенькой незнакомке — и нет больше ни его мещанского счастья, ни самодовольной уравновешенности, а капризная прихоть превращается в любовь и страсть.

Из-за чего же, собственно, люди борются и страдают, что заставляет их радоваться? А между тем постоянная бесплодная борьба утомляет, дух устает от порывов, которым нет исхода в жизни, стыд за свое бессилие овладевает человеком, — он не может обдумать, рассчитать, устроить ничего. Он не может ничего и найти. И вообще, нужно ли искать что-нибудь. Не успокоиться ли на том, что жизнь пустая и глупая шутка, над которой не стоит даже и задумываться. Пусть идут день за днем, завтра и вчера, пусть люди встают и ложатся с тем же недоумением и тем же непониманием, теми же бестолковыми заботами, тем же то-

мительным ожиданием случайных катастроф в те дни, когда война или град на другом конце света делает богатыми одних и выбрасывает на мостовую тысячи тысяч голодных людей... Не все ли равно. Ведь самого дорогого — свободы, знания, счастья — нам не дано. Великое и малое, глупое и разумное, честное и бесчестное свалится через столько-то дней, часов и минут в ту же могилу. От жизни, от всех ее впечатлений, от всей борьбы, порывов, ненужных страданий — не останется ничего. Les peuples travaillent pour le feu[48]. Стоит ли в таком случае искать, томиться, не проще ли махнуть рукой и сказать, как уже давно это сказано:

Близ солнца, на одной из маленьких планет,
Живет двуногий зверь некрупного сложенья.
Живет сравнительно еще немного лет
И думает, что он венец творенья,
Что все сокровища еще безвестных стран
Для прихоти его природа сотворила,
Что дли него ревет в час бури океан.
И борется зверек с судьбой насколько можно,
Хлопочет день и ночь о счастии своем,
С расчетом на века устраивает дом...
Но ветер на него пахнул неосторожно, —
И нет его... пропал и след...[49]

Но Чехов все же не во власти своего пессимизма. Как это ни странно, но мне он представляется сатириком. Его пессимизм чисто умственный, корень которого в мышлении, а не в настроении, в своеобразном понимании рода человеческой жизни и тех то насмешливых, то трагических каверз, которые устраивает с ней судьба. Но там же и источник его сатиры, — сатиры не по адресу отдельного человека, а по адресу всей жизни вообще, в которой люди играют какую-то странную и обидную для их самомнения роль. Это, если хотите, точка зрения одного из величайших умов Европы — Свифта. Ведь что, в сущности, говорил Свифт людям? Он твердил им, что они очень крикливы и беспокойны; думают, что совершают великие дела, а между тем они лилипуты, весь флот которых Гулливер уводит в плен одним пальцем. Далее он твердил, что напрасно они считают себя прекрасными, что в сущности они безобразны и даже отвратительны, если посмотреть на них более проницательным взглядом, чем взгляд человека, и что в конце концов лошади куда лучше их. Такое понимание дела нисколько не исключает любви и гуманности и всех других хороших чувств, но странность остается странностью и вызывает какое-то обидное недо-

умение. Ну как объяснить, напр<имер>, что какой-нибудь осиновый кол в образе профессора умеет окружить себя хорошими людьми, заставить этих хороших людей самоотверженно служить себе всю жизнь, тратить на себя эту чужую всю жизнь, не давая ей не только распуститься, но и отдохнуть. А ведь тут скрывается драма, тут опустошается душа людей, и эту драму Чехов изображает в одном из лучших своих произведений — пьесе «Дядя Ваня». И он не раз обращается к ней, и очевидно, как сильно привлекает его внимание это обидное торжество самодовольства и глупости над жизнью хороших людей, эта их обидная власть. Он остается сатириком, но такие его сатиры кончаются трагедией, как у Вольтера, Свифта или нашего Щедрина.

Где и в чем выход из этого странного сплетения ничтожных случайностей и банальностей — Чехов не говорит. Покажет ли он нам когда-нибудь своего Кандида, который после многих странствований, после бессмысленных приключений, после веры в то, что все в жизни разумно и прекрасно, принимается возделывать свой огород и, оставив в стороне «разумное и прекрасное», тихо берется за работу — или это решение здравого смысла не удовлетворит его, и он — по примеру многих русских людей, беспокойно ищущих цели и разумности в жизни — дойдет до полного отрицания, как Тургенев, или до полного признания, как Толстой в своем последнем романе, — признания любви, самоотвержения — я не знаю, я только внимательно слежу, как и что он ищет и какие удивительные произведения вырастают на почве этого искания. Ищет же он смысл жизни.

VII

Перехожу к «Чайке». Это тоже интересная пьеса.

В центре ее стоят две фигуры: одна, сравнительно поддающаяся сценической обработке — фигура героини Нины, наивной и экзальтированной провинциалки, галлюцинирующей славой, венками, аплодисментами; другая — требующая от актера очень и очень большой вдумчивости. Это фигура Треплева. Исполнитель его роли имеет дело с интеллигентным самолюбцем, который много и много скрывает в себе, очень неохотно выставляет напоказ свои душевные муки, не произносит ни одного монолога... Как бы символизируя эту черту его характера, эту стыдливость и застенчивость, Чехов заставляет своего героя даже застрелиться за сценой, а не на глазах зрителей.

Треплев — сын известной провинциальной актрисы, которую он сам очень метко характеризует, говоря: «Моя мать — психологический курьез. Бесспорно талантлива, умна, способна рыдать над каждой книжкой, отхватить себе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел, но попробуй похвалить при ней Дузе! Ого-го! Нужно хвалить только ее одну, нужно писать о ней, кричать, восторгаться ее необыкновенной игрой в "Dame aux camelias" или в "Чаде жизни", но так как здесь, в деревне, нет этого дурмана, то вот она скучает, злится, и все мы — ее враги, все мы виноваты; затем, она суеверна, боится трех свечей, тринадцатого числа. Она скупа. У нее в Одессе, в банке, семьдесят тысяч — это я знаю наверное. А попроси у нее взаймы, она станет плакать».

По этой «жестокой» характеристике можно было бы подумать, что Треплев видит свою мать насквозь и очень мало ее любит. На самом деле это совсем не так: любит он ее страстно, но он до глубины души обижен ее постоянным невниманием и холодностью к себе. Мать забросила его в деревню к дяде, не думает и даже не вспоминает о нем, если только он не на глазах у нее. Возле сцены и амурных приключений сосредоточивается вся ее жизнь, и какое ей дело до сына, до его неудовлетворенного самолюбия и тоски? Раз навсегда признала она его человеком без дарования, хотя и с претензиями, неудачником, и, как всякая сила, считает себя вправе относиться к нему — воплощенной слабости — полупрезрительно и насмешливо. Каждым своим словом она старается унизить его, хотя делает это не по жестокости, а только по легкомыслию. Его страстной любви к себе она как будто не замечает: в сущности, такая любовь и не нужна ей, так как она не волнует ее и не дает никаких сильных ощущений. И немудрено, что Треплев ожесточается порою, и в одну из таких минут ожесточения мы только что слышали его. Ведь он тоже «сын своей матери» и унаследовал все ее самолюбие.

«Я люблю мать, — продолжает он, — сильно люблю; но она ведет бестолковую жизнь, вечно носится с этим беллетристом, имя ее постоянно треплют в газетах, — и это меня утомляет, иногда же просто во мне говорит эгоизм обыкновенного смертного; бывает жаль, что у меня мать известная актриса, и, кажется, будь это обыкновенная женщина, то я был бы счастливее. Дядя, что может быть отчаяннее и глупее положения: бывало, у нее сидят в гостях сплошь все знаменитости, артисты и писатели, и между ними только один я — никто, и меня терпят только потому, что я ее сын. Кто я? что я? Вышел из третье-

го курса университета по обстоятельствам, как говорится, от редакции не зависящим, никаких талантов, денег ни гроша, а по паспорту я — киевский мещанин. Мой отец ведь киевский мещанин, хотя даже был известным актером. Так вот, когда, бывало, в ее гостиной все эти артисты и писатели обращали на меня свое милостивое внимание, то мне казалось, что своими взглядами они измеряли меня, — я угадывал их мысли и страдал от унижения...»

Самолюбие Треплева особенное, так сказать, квалифицированное. Он чувствует себя униженным и оскорбленным; какой-то внутренний голос постоянно твердит ему: «В тебе есть силы, много сил», но добиться их признания он пока не в состоянии: что-то роковое и стихийное повергло его в ничтожество, затоптало его в грязь, властно захлопнуло перед ним все двери, ведущие к славе и счастью; он напрасно стучится в них: по-видимому, двери заперты наглухо. Ни одно из двух диаметрально противоположных чувств, наполняющих его измученную душу, — ни честолюбие, ни преданность не находят себе удовлетворения. Он жаждет материнской ласки, а ему отвечают презрительной холодностью; как всякий самолюбец, он ищет власти над жизнью, и вместо этого жизнь властвует над ним, не признавая его, не считаясь с его волей, и идет своим ходом, издали маня и чаруя, быть может, обманчивыми, но все же блестящими огнями.

Во что бы то ни стало он хочет «выбиться». Как натура художественная он обращается к искусству, как самолюбец, он хочет произвести в нем полный переворот. Прежние формы устарели, их надо отбросить, как ветошь. Он не признает современного театра с его стремлением изображать действительность и жизнь как она есть. Он думает, что жизнь надо изображать не так, как она есть в действительности, а как она представляется в мечтах. Он сочиняет маленькую символическую пьеску, которую и ставит на домашней сцене.

Во время представления происходит маленькая характерная сцена: Треплев замечает, что собранные им лица (между ними и мать) начинают во время представления шептаться и болтать о посторонних предметах. Он выходит из себя и приказывает немедленно же опустить занавес и убегает в темень сада, чтобы выплакать это новое горе.

Но вы жестоко ошибетесь, если по всем этим чертам и штрихам станете считать его самолюбцем и только. Не столько ради удовлетворения тщеславия нужны ему и аплодисменты, и слава, а чтобы поднять униженное свое человеческое достоинство, что-

бы быть действительно равным с равными, чтобы заслужить признание, что и ты — человек...

А неудачи продолжают сыпаться на его бедную голову.

Он любит Нину, дочь соседа-помещика, наивную, экзальтированную девушку, мечтающую о карьере актрисы, о славе и аплодисментах. Сначала она как будто отвечает взаимностью, но стоит только на горизонте мирной и захолустной деревенской жизни появиться такому светилу, как известный литератор Тригорин, и детская привязанность Нины исчезает. Она едет за ним в Москву, и там — старая история: Тригорин, конечно, скоро разлюбил ее, бросил, вернувшись к прежним привязанностям, и бедная девочка с ребенком на руках обречена на грустную участь третьеразрядной провинциальной актрисы. Здесь надо отметить одну любопытную черту, быть может, даже черточку: Треплев прекрасно видит с самой же первой минуты, что Тригорин ухаживает за Ниной, и что та, в свою очередь, сильно увлекается им. Но он не думает даже вступать в борьбу за женщину, без которой, по его же собственным словам, он «не может жить». Он просто отстраняется, затаивает глубоко в душе все страдания, молчит, избегает встреч, дает всему роману дойти до конца и ничем, ничем не вмешивается: он только пробует застрелиться, но неудачно. Отчасти он слишком самолюбив, чтобы бороться за Нину, отчасти он сознает себя слишком уже приниженным.

Он видит себя в положении приговоренного к смерти, но хочет, чтобы все кончилось как можно скорее, чтобы исчезла всякая надежда. Часто в полном мраке жизни человек находит больше утешения и покоя, чем в обманчивом, тревожном полусвете...

Как бы то ни было, он остается один, совершенно один, и, переломив себя огромным усилием воли, принимается за работу. Он начинает писать рассказы и повести, и, как бы насмехаясь над ним, жизнь посылает ему успех. Его печатают, его читают, о нем говорят, но успех явился слишком поздно, чтобы залечить прежние глубокие раны. Нину он любит по-прежнему, с тою же страстью, с тою же преданностью, но Нина где-то далеко от него. Он, впрочем, следит за нею и знает даже, что в эту минуту (4-й акт пьесы) она в ближайшем городишке на постоялом дворе, больная от горя и неудач, с больным ребенком, почти нищая.

Нина является к нему совершенно неожиданно, ночью. Происходит сцена, одна из самых сильных сцен пьесы:

Треплев [растроганный]. Нина! Нина! Это вы... вы... Я точно предчувствовал: весь день душа моя томилась ужасно [снимает с нее

шляпу и тальму]. О, моя добрая, моя ненаглядная, — она пришла! Не будем плакать, не будем.

Н и н а. Здесь есть кто-то.

Т р е п л е в. Никого.

Н и н а. Заприте двери, а то войдут.

Т р е п л е в. Никто не войдет.

Н и н а. Я знаю, Ирина Николаевна здесь. Заприте двери...

Т р е п л е в [запирает правую дверь на ключ, подходит к левой]. Тут нет замка. Я заставлю креслом [ставит у двери кресло]. Не бойтесь, никто не войдет.

Н и н а [пристально глядит ему в лицо]. Дайте, я посмотрю на вас [оглядываясь]. Тепло, хорошо... Здесь тогда была гостиная. Я сильно изменилась?

Т р е п л е в. Да... Вы похудели, и у вас глаза стали больше. Нина, как-то странно, что я вижу вас. Отчего вы не пускали меня к себе? Отчего вы до сих пор не приходили? Я знаю, вы здесь живете уже почти неделю. Я каждый день ходил к вам, по нескольку раз стоял у вас под окном, как нищий.

Н и н а. Я боялась, что вы меня ненавидите. Мне каждую ночь все снится, что вы смотрите на меня и не узнаете. Если бы вы знали! С самого приезда я все ходила тут... около озера. Около вашего дома была много раз и не решалась войти. Давайте сядем [садятся]. Сядем и будем говорить, говорить. Хорошо здесь: тепло, уютно... Слышите — ветер? У Тургенева есть место: «Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый уголок». Я — чайка... Нет, не то [трет себе лоб]. О чем я? Да... Тургенев... «И да поможет Господь всем бесприютным скитальцам»... Ничего [рыдает].

Т р е п л е в. Нина, вы опять... Нина!

Н и н а. Ничего, мне легче от этого... Я уже два года не плакала. Вчера поздно вечером я пошла посмотреть в саду, цел ли наш театр. А он до сих пор стоит. Я заплакала в первый раз после двух лет, и у меня отлегло, стало яснее на душе. Видите, я уже не плачу [берет его за руку]. Итак, вы стали уже писателем... Вы — писатель, я — актриса... Попали и мы с вами в круговорот... Жила я радостно, по-детски — проснешься утром и запоешь; любила вас, мечтала о славе, а теперь? Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь!

Треплев говорит ей, что не переставал ее любить, что любит ее по-прежнему. Опять призрак возможного личного счастья мелькает перед ним, даже в образе этой несчастной, полусумасшедшей девушки! Ведь в душе он добр, бесконечно добр: он нашел бы в себе силы простить случайный грех и заблуждение, забыть прежние муки, вдохнуть новую жизнь в обездоленное существо.

Нина решительно отказывается. В эту минуту она почти бредит:

Нина. Зачем вы говорите, что целовали землю, по которой я ходила? Меня надо убить [склоняется к столу]. Я так утомилась! Отдохнуть бы... отдохнуть! [поднимает голову]. Я — чайка... Не то. Я — актриса. Ну, да! [услышав смех Аркадиной и Тригорина, прислушивается, потом бежит к левой двери и смотрит в замочную скважину]. И он здесь... [возвращаясь к Треплеву]. Ну, да... Ничего... Да... Он не верил в театр, все смеялся над моими мечтами, и мало-помалу я тоже перестала верить и пала духом... А тут заботы любви, ревность, постоянный страх за маленького... Я стала мелочною, ничтожною, играла бессмысленно... Я не знала, что делать с руками, не умела стоять на сцене, не владела голосом. Вы не понимаете этого состояния, когда чувствуешь, что играешь ужасно. Я — чайка. Нет, не то. Помните, вы подстрелили чайку? Случайно пришел человек, увидел и от нечего делать погубил... Сюжет для небольшого рассказа... Это не то... [трет себе лоб]. О чем я?.. Я говорю о сцене. Теперь уж я не так... Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной. А теперь, пока живу здесь, я все хожу пешком, все хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы... Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а уменье терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни...

Нина уходит. Треплев бросается к своему письменному столу, рвет рукописи и потом застреливается. Он понял, что теперь для него действительно все кончено, так как всю свою жизнь, по примеру дяди Вани, был рабом «никого» и ничего...

VIII

В «Иванове» мы видим тоже неудачника, с теми чертами характера, которые Чехов настойчиво придает этому типу, — самоотверженностью и таким глубоким сознанием своего собственного ничтожества и ненужности, что оно заставляет Иванова застрелиться, как заставило сделать то же Треплева, а бедного дядю Ваню усадило за подсчет пшена и конопляного масла.

Пьеса «Иванов» возбудила особенную антипатию г-на Михайловского, и он назвал ее «идеализацией серенькой, тусклой жизни». В ней, замечу, есть все, что угодно, кроме того, что своевременно указал г-н Михайловский.

Иванов — неврастеник и как больной человек часто неприятен. Опозорить его как работника — очень легко. Когда-то, в дни моей юности, я писал по поводу этого «не-героя»:

11 Зак. 3516

«Иванов не только неудачник, он, хуже того, нытик, который всем и каждому готов раскрыть душу свою и разъяснить с полной обстоятельностью, что он дожил до полного равнодушия, что в сердце у него — торричеллиева пустота, что он ничего и никого не любит и т. д. Иванов так много ноет, что мне, по крайней мере, он кажется надоедливым, и хотя все говорят, что он умен, я — простите — решительно не верю этому. Действительно умный человек не станет ежемгновенно говорить о своей тоске и своих страданиях: он сумеет уйти в себя, замкнуться в своих муках, быть может, даже уйдет в монастырь, в интеллигентную колонию, застрелится, наконец, — но не станет другим портить жизнь. Иванов, правда, застреливается, но уже в самом конце пьесы, в самую крайнюю минуту, перед тем, как он сознательно готовится совершить величайшую пошлость — жениться на молоденькой девушке и сделать ее своей сиделкой, — но предварительно целых четыре акта он ноет. О чем? Послушаем его, хотя это немножко длинно:

"У меня был рабочий Семен, которого ты помнишь. Раз, во время молотьбы, он хотел похвастать перед девками своей силой: взвалил себе на спину два мешка ржи и надорвался. Умер скоро. Мне кажется, что я тоже надорвался. Гимназия, университет, потом хозяйство, школы, проекты... веровал я не так, как все, женился не так, как все, горячился, рисковал, деньги свои, сам знаешь, бросал направо и налево, был счастлив и страдал, как никто в уезде (!) Все это, Паша, мои мешки. Взваливал себе на спину ношу, а спина-то и треснула. В 20 лет мы все уже герои, за все беремся, все можем, а к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся. Чем, чем ты объяснишь такую утомляемость? Впрочем, может быть, это не то... Не то, не то!.."

Г-н Чехов очень серьезно смотрит на своего героя. Но спросите себя, не пустопорожние ли слова говорит тот. Попробуйте из его монолога точно и ясно определить эти "два мешка ржи", взваленных на спину? "Гимназия, университет, — говорит Иванов, — потом хозяйство, школы, проекты". Действительно, наша гимназия пудиков пять весом, но "в университете, школах, хозяйстве и проектах" — я не нахожу ничего, объясняющего переутомление и усталость. "Веровал я не так, как все", — продолжает он, — но как именно, мы не знаем. "Женился он тоже не так, как все". В этом есть крошечная правда: женился он на красавице-еврейке, которая беззаветно его полюбила. Но что тут особенного? Посмотрите, однако, как настойчиво он повторяет, что поступал, думал, верил и пр. *не так, как все.* Слишком уж много самолюбия в этих словах!»

От этих слов я теперь отказываюсь, и я бы не повторил их, хотя и другим тоном, если бы мне пришлось писать об Иванове даже как о работнике. Но *только* с этой меркой (хотя законность ее неоспорима и сегодня, и вчера, и завтра) очень трудно подходить к героям Чехова: она их не покрывает. Чехова интересует прежде всего человек, а насколько он «общественно полезен и необходим» — это для него «un peu du grecque»[50]. Конечно, Иванов слишком много ноет, и это неприятно. Но это объясняется его болезнью. Конечно, он с безумной нерасчетливостью тратил свои средства и силы, — но это простительно. Просто жаль в конце концов эту жертву времени, жертву глухой и душной жизни.

Как бы то ни было, вот до чего дошел Иванов: «Я, — говорит он, — утомился, не верю, в бездельи провожу дни и ночи. Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги. Имение идет прахом, леса трещат под топором. Ничего я не жду, ничего мне не жаль, душа дрожит от страха перед завтрашним днем... А история с Сарой (женой)? Клялся в вечной любви, пророчил счастье, открывал перед ее глазами будущее, какое не снилось даже ей и во сне. Она поверила... И что же? Я разлюбил ее. Как? Почему? За что? Что же со мною? В какую пропасть толкаю я себя? Откуда во мне эта слабость? Что сталось с моими нервами? Стоит только больной жене уколоть мое самолюбие, или не угодит прислуга, или ружье даст осечку, как я становлюсь груб, зол, непохож на себя. Просто хоть пулю в лоб...» Ясно все-таки, что у человека были идеалы, жил Бог в душе, — но где они, что упразднило их? Иванов, очевидно, переутомился. Но отчего переутомился он? Оттого ли, что «был счастлив, как никто в уезде», оттого ли, что слишком много работал, устраивая школы, чиня мосты, следя в земской больнице, чтобы умывальники и медные тазы блестели, как жар-птица, или же, наконец, что увидел, как мала, а пожалуй, и бесплодна его работа? Быть может, он ошибался, преувеличивая и малость, и бесплодность своей работы, — не в этом дело: важно, что тем или другим путем он пришел к такому печальному выводу. А раз человек пришел к нему — пиши пропало, особенно такой человек, как Иванов, с его огромным самолюбием, его несомненными талантами. Не спорю: очень вероятно, что «Иванов захватил слишком много дела» — но ведь не такое уже это большое преступление; его и простить можно. А «свиные рыла», окружающие его, как и вообще всех героев Чехова, не прощают. Эти «рыла» радуются, торжествуют, и разве найдет среди них усталый, бедный человек хоть каплю участия?

Когда приятель на монолог Иванова дает реплику: «Тебя, брат, среда заела», — тот только брезгливо отмахивается. А напрасно. Только самолюбие запрещает принять такое объяснение; для того же, кто хорошо знаком с жизнью нашей провинции, особенно же с захолустьем, это «глупое, старое и пошлое» выражение «среда заела» не старо и не пошло. Это лишь alte Geschichte, когда, как говорит Щедрин, «человек вылает, а ему — шиш»[51].

Как бы назло, по злой иронии жизни, отмечать которую удивительно как любит г-н Чехов, в дни разыгравшейся неврастении судьба подвергает Иванова одному испытанию за другим, он не выдерживает и стреляется.

Все-таки: где же тут идеализация серенькой жизни?.. Неужели гибель Иванова — это идеализация отсутствия всяких идеалов?

IX

Я не стану разбирать фигуры остальных неудачников и неудачниц Чехова, напр<имер>, д-ра Астрова и Сони в «Дяде Ване», Нины в «Чайке», жены Иванова в «Иванове» — это заняло бы слишком много места. Достаточно отметить лишь тот бросающийся в глаза факт, что у своих героинь-неудачниц, обрисованных с особенной любовью, Чехов еще резче подчеркивает стремление и способность к самопожертвованию и их готовность гибнуть без слез и жалоб, даже без косых взглядов. В этом есть героизм, но, разумеется, не тот радостный и торжествующий героизм, который вселяет веру в жизнь, рисуя в перспективе победу, свободу и счастье, а героизм, выросший в душной и чахлой обстановке, не говорящей ни о чем, кроме бесконечного терпения. О конечно, нам хотелось бы, нам нужно совершенно другое, и Чехов никак не учитель жизни: он просто огромная художественная сила, в превосходных образах изобразившая нам томление и муки своей эпохи. Нет, не о холодной крови приходится тут говорить, не об идеализации серенькой и тусклой жизни, а о чем-то другом, совсем этим обеим вещам постороннем, — об этом страшном и пугающем могуществе «действительности», которое в ужасе и трепете удержало целое поколение, разбило его надежды и даже лучших его представителей заставило уйти самих в себя или совсем отстраниться от жизни...

Один из героев Чехова называет поколение 80-х годов «обреченным». Это несомненно взгляд самого автора, взгляд, который

вы слышите и в словах, и в тоне, и в выборе тем и сюжетов. Люди этого поколения, обреченные на рабство духа, могли или примириться со своею участью и найти даже многие рабские радости, — первая из которых — служение похотям своим, — или истратить всю силу свою на терпение, — но тех и других одинаково должна была преследовать мысль о собственном ничтожестве и бессилии. Какое уныние должно было царить в такой атмосфере, и как ярко перед мыслящим умом выступала вся бесцветность, вся случайность и произвольность, вся бестолковость жизни, утерявшей свою идею, свое будущее. Что, как не уныние, как не признание своей обреченности слышится хотя бы даже в этих вот, на первый взгляд, таких хладнокровных словах:

«Стихийные элементы жизни — ее главные элементы. Животный организм обладает способностью быстро приспособляться, привыкать и принюхиваться к какой угодно атмосфере, иначе человек должен был бы каждую минуту чувствовать, какую неразумную подкладку имеет часто его разумная деятельность и как еще мало осмысленной правды и уверенности в таких ответственных и страшных по результатам деятельностях, как педагогическая, юридическая и литературная...» [52]

Настроение не могло не быть «хмурым», настроение этих людей, подавленных непосильной работой и огромностью пошлой стороны окружающей жизни. Г-н Михайловский не рассмотрел и этого основного мотива в сборнике «Хмурые люди» и решил, что для Чехова жизнь — это куча бирюлек, откуда он крючком своего почти механического творчества вытаскивает то одну, то другую. Как на самом деле все просто...

Ни одно поколение не было так далеко от исторической идеи, как поколение 80-х годов. Здесь столкнулись и перепутались десятки самых противоречивых настроений, и происходила грандиозная пляска мертвых. Та идея, которой жили отцы и деды, — идея народничества и обновления жизни мужиком — была упразднена самим ходом жизни.

Чехова не раз обвиняли за презрительное, а то и прямо клеветническое отношение к народу, мужику. Это не так. Ни презрения, ни клеветы. Но, конечно, он не идеализирует мужика, не относится к нему как к совершенно особой категории, не верит в его обновляющую роль. Но и это его неверие было общим, и оно типично, до последней степени типично, как и все, что вышло из-под его пера. Это-то неверие, не замененное никакой другой верой или просто даже признанием, и создало то тоскливое ощущение пустоты, оно-то и заставило броситься в область

самых отвлеченных нравственных начал (добро для добра, самопожертвование ради самопожертвования), — что лучше всего доказывает, как растерялся человек, и как необходима ему какая-нибудь историческая нить — эта нить Ариадны, без которой он все равно затеряется в лабиринте противоречий.



М. ГОРЬКИЙ

Литературные заметки

По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге»

«...Жизнь долгая, — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет. Велика матушка Россия! Я во всей России был и все в ней видел, и ты моему слову верь, милая. Будет и хорошее, будет и дурное...»

Это говорит один из героев нового рассказа Чехова «В овраге», — это говорит Чехов, сострадательно и бодро улыбаясь читателю. Я не стану излагать содержание его рассказа — это одно из тех его произведений, в которых содержания гораздо больше, чем слов. Чехов как стилист, единственный из художников нашего времени в высокой степени усвоивший искусство писать так, «чтобы словам было тесно, мыслям — просторно». И если бы я начал последовательно излагать содержание его рассказа, то мое изложение было бы больше по размерам, чем самый рассказ. Это может показаться смешным. Что ж? Правда очень часто кажется смешной. Передавать содержание рассказов Чехова еще и потому нельзя, что все они, как дорогие и тонкие кружева, требуют осторожного обращения с собою и не выносят прикосновения грубых рук, которые могут только смять их...

В новом рассказе Чехова героями являются: деревенский лавочник, грабитель и мошенник; его сын, агент сыскной полиции; другой сын, глухой и глупый; жена лавочника, добрая баба; его снохи — одна хорошая, другая дурная; старый плотник Костыль, человек мудрый и милый, как малое дитя.

— Кто трудится, кто терпит, тот и старше... — наивно говорит этот плотник.

Все эти люди, хорошие и дурные, живут в рассказе Чехова именно так, как они живут в действительности. В рассказах Чехова нет ничего такого, чего не было бы в действительности.

Страшная сила его таланта именно в том, что он *никогда ничего не выдумывает от себя*, не изображает того, «чего нет на свете», но что быть может и хорошо, может быть и желательно. Он никогда не прикрашивает людей, и те, кто его не любят, — такие, впрочем, совсем уже вымирают, — не любят его именно за это, хотя и объясняют свою неприязнь иначе. Они, в сущности, просто чувствуют себя обиженными, когда видят свое отражение в этом удивительном огромном зеркале — сердце автора. Им становится стыдно за себя, и они немножко злятся. Это можно простить им — всякий современный человек нуждается в подрисовке не меньше любой старой кокетки. Он ведь страшно много прожил сердца на обожание профессора Серебрякова, в книгах которого, как дядя Ваня, двадцать пять лет видел руководство к жизни, а жизнь проморгал. Чехов очень много написал маленьких комедий о людях, проглядевших жизнь, и этим нажил себе множество неприятелей.

Еще со времен «Скучной истории» начали говорить о Чехове: «Да, конечно, это талант крупный, но...» и, подражая Сент-Беву[1], старались превратить похвалу в гнездо ос. А Чехов слушал — впрочем, вероятнее, не слушал — и писал. В самом начале трудной литературной карьеры Чехова один из наших критиков, наиболее бездарный и тем отличающийся от других, менее бездарных, пророчил о нем как о человеке, который сопьется и умрет под забором[2]. Критик этот жив до сего дня и... я не хотел бы быть на его месте, если он не забывает того, что пишет. Критик этот умрет, и тогда о нем вспомнят, немножко попишут о нем и снова забудут его. А когда умрет Чехов — умрет один из лучших друзей России, друг умный, беспристрастный, правдивый, — друг, любящий ее, сострадающий ей во всем, и Россия вся дрогнет от горя и долго не забудет его, долго будет учиться понимать жизнь по его писаниям, освещенным грустной улыбкой любящего сердца, по его рассказам, пропитанным глубоким знанием жизни, мудрым беспристрастием и состраданием к людям, не жалостью, а состраданием умного и чуткого человека, который все понимает.

Человек, который все понимает, очень несчастный человек, у него непременно должна быть та болезненная трещина в сердце, о которой говорит Гейне. Он, этот человек, видит перед собою жизнь такой, какова она есть — отдельные жизни, как нити, а все вместе — как огромный, страшно спутанный клубок. Этот клубок болтается где-то в пространстве и весь трепещет от силы противоположных стремлений и страстей. Одну и ту же нитку тянет в разные стороны.

Жена лавочника Цыбукина говорит своему сыну, сыщику:

— Живем мы хорошо, всего у нас много... только вот скучно у нас. Уж очень народ обижаем. Сердце мое болит, дружок, обижаем как — и боже мой!

Ей не хочется обижать народ, но порядок жизни таков, что надо обижать.

А сын ее, сыщик, отправляясь подделывать рубли и полтинники, говорит:

— Теперь так говорят, что будто конец света пришел оттого, что народ ослабел, родителей не почитают и прочее. Это пустяки. Я так, мамаша, понимаю, что все горе оттого, что совести мало в людях...

Его давно уже тяготят мучения совести, но он все-таки делает фальшивые рубли. Это очень правдиво, это удивительно верно взято Чеховым. Ведь, милостивые государи, как подумаешь хорошенько — все мы фальшивомонетчики! Не подделываем ли мы слово — серебро, влагая в него искусственно подогретые чувства? Вот, например, искренность — она почти всегда фальшивая у нас. И всякий знает, сколько он лжет даже тогда, когда говорит о правде, о необходимости любви к ближнему, уважения к человеку. И постоянно каждого из нас, как Анисима Цыбукина, тянет в противоположные стороны, к заботам о воплощении в жизнь истины и справедливости и к езде верхом на шее ближнего. Всего более и всего чаще в человеке борются два взаимно друг друга отрицающие стремления: стремление быть лучше и стремление лучше жить. Объединить эти два позыва в стройное одно — невозможно при существующей путанице жизни.

Чехов понимает этот разрыв в человеке как никто и как никто умеет в простой и ослепительно ясной форме рисовать трагикомедии на этой почве. Он не говорит нового, но то, что он говорит, выходит у него потрясающе убедительно и просто, до ужаса просто и ясно, неопровержимо верно. И потом, речь его всегда облечена в удивительно красивую и тоже до наивности простую форму, и эта форма еще усиливает значение речи. Как стилист Чехов недосягаем, и будущий историк литературы, говоря о росте русского языка, скажет, что язык этот создали Пушкин, Тургенев и Чехов. Его упрекали в отсутствии миросозерцания. Нелепый упрек! Миросозерцание в широком смысле слова есть нечто необходимо свойственное человеку, потому что оно есть личное представление человека о мире и о своей роли в нем.

В этом смысле оно свойственно даже таракану, что и подтверждается тем, что большинство из нас обладает именно тараканьим миросозерцанием, т. е. сидит всю жизнь в теплом месте, шевелит усами, ест хлеб и распложает таракашков.

У Чехова есть нечто большее, чем миросозерцание — он овладел своим представлением жизни и таким образом стал выше ее. Он освещает ее скуку, ее нелепости, ее стремления, весь ее хаос с высшей точки зрения. И хотя эта точка зрения неуловима, не поддается определению — быть может потому, что высока,— но она всегда чувствовалась в его рассказах и все ярче пробивается в них. Все чаще слышится в его рассказах грустный, но тяжелый и меткий упрек людям за их неуменье жить, все красивее светит в них сострадание к людям и — это главное!— звучит что-то простое, сильное, примиряющее всех и вся. Его скорбь о людях очеловечивает и сыщика, и грабителя-лавочника, всех, кого она коснется. «Понять — значит простить», — это давно сказано, и это сказано верно. Чехов понимает и говорит — простите! И еще говорит — помогите! Помогите жить людям, помогайте друг другу!..

«— Откуда мне знать, есть Бог или нет? — говорит сыщик Цыбукин своей матери. — Нас с малолетства не тому учили, и младенец еще мать сосет, а его только одному и учат: кто к чему приставлен! Папаша ведь тоже в Бога не верует... И старшина тоже не верует в Бога, и писарь тоже, и дьячок тоже. А ежели они ходят в церковь и посты соблюдают, так это для того, чтобы люди про них худо не говорили, и на тот случай, что, может, и в самом деле Страшный суд будет...»

Бросьте камнем осуждения в этого сыщика, если можете! Разумеется, у вас не поднимется рука на Цыбукина, ибо и вы тоже ведь заглядываете в храмы ваших святынь лишь для того, чтобы «люди про вас худо не думали». Не сами ли вы называете святыни ваши «забытыми словами». А так как вам много дано — с вас нужно спросить не только больше, но и раньше, чем с человека без почвы, без веры в себя, в людей и в Бога. Человек болеет душой, но идет делать фальшивые деньги, заглушая тревогу совести ссылкой на другие, которые «тоже...». Разумеется, дрянь-человек! Но как он может быть лучше? И куда его, если он будет лучше? В той обстановке, в которой он живет, лучшие должны погибнуть. И остается сыщику Цыбукину сказать вам, судьям своим, словами плотника Костыля:

— Мы на этом свете жулики, а вы на том свете будете жулики.

Осветить *так* жизненное явление — это значит приложить к нему меру высшей справедливости. Чехову это доступно, и за этот глубоко человечный объективизм его называли бездушным и холодным. Говорилось даже, что ему все равно, о чем ни писать — о цветах, о трупах, о детях, о лягушках, у него все выходит одинаково хорошо и холодно[3]. Вообще, едва ли был и есть писатель, к которому в начале деятельности относились бы так несправедливо, как к Чехову.

Но дело не в этом.

Дело в том, что каждый новый рассказ Чехова все усиливает одну глубоко ценную и нужную для нас ноту — ноту бодрости и любви к жизни.

— Жизнь долгая — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет! Велика матушка Россия!...

В новом рассказе, трагическом, мрачном до ужаса, эта нота звучит сильнее, чем раньше, и будит в душе радость и за нас и за него, трубадура «хмурой» действительности, грустного певца о горе, страданиях «нудных» людей.

Глядя на жизнь и наше горе, Чехов, сначала смущенный неурядицей и хаосом нашего бытия, стонал и вздыхал с нами, ныне, поднявшись выше, овладев своими впечатлениями, он, как огромный рефлектор, собрал в себя все лучи ее, все краски, взвесил все дурное и хорошее в сердце своем и говорит:

— Жизнь долгая, — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет! Велика матушка Россия! Я во всей России был и все в ней видел, и ты слову моему верь, милая. Будет и хорошее, будет и дурное. Я ходоком в Сибирь ходил, и на Амуре был, и на Алтае, и в Сибирь переселился, землю там пахал, соскучился потом по матушке России и назад вернулся в родную деревню. Назад в Россию пешком шли; и помню, плывем мы на пароме, а я худой-худой, рваный весь, босой, озяб, сосу корку, а проезжий господин тут какой-то на пароме, — если помер, то царство ему небесное, — глядит на меня жалостно, слезы текут. «Эх, говорит, хлеб твой черный, дни твои черные...» А домой приехал, как говорится, ни кола, ни двора: баба была, да в Сибири осталась, закопали. Так, в батраках живу. Вот и помирать не хочется, милая, еще бы годочков двадцать пожил; значит, хорошего было больше. А велика матушка Россия!...

И огромные родятся в ней таланты, прекрасные, глубокие сердца в ней есть! Будем верить, что хорошего не только было больше, но и *будет* больше.



Н. К. МИХАЙЛОВСКИЙ

Кое-что о г-не Чехове

Ходят слухи о предстоящем в более или менее близком будущем издании г-ном Марксом Полного собрания сочинений А. П. Чехова[1]. В ожидании г-н Маркс издал чрезвычайно интересный сборник под заглавием «Антон Чехов. Рассказы»[2]. Книга интересна не сама по себе: г-н Чехов не новичок в литературе и не один раз давал сборники рассказов гораздо более значительных и ярких в смысле талантливости («Юмористические рассказы», «В сумерках», «Пестрые рассказы», «Хмурые люди»). Новый сборник интересен именно тем, что вошедшие в него рассказы не только не новы, а, по всем видимостям, относятся к самым ранним произведениям г-на Чехова. Книга появилась без всяких объяснений, без предисловия, без хронологических дат, но на ней лежит несомненная печать того, что можно назвать «первой манерой» г-на Чехова. Это дает возможность восстановить не бог знает какое далекое — лет, примерно, за пятнадцать, — но все-таки прошлое даровитого и плодовитого писателя, которое так и заглохло бы, погребенное в разных мелких периодических изданиях, где г-н Чехов начал свою деятельность под псевдонимом «Чехонте». А первые шаги писателя, занявшего впоследствии одно из самых видных мест в литературе, представляют, конечно, большой интерес. Отсутствие хронологических дат не представляет в данном случае большой беды. Может быть, кое-что в последующих сборниках рассказов г-на Чехова относится к тому же времени, что и рассказы, вошедшие в книгу, изданную ныне г-ном Марксом; но это значит только, что автор сам их выделил как более удовлетворяющие его позднейшим требованиям и только теперь, задумав Полное собрание своих сочинений, решился переиздать все свои ранние произведения. Во всяком случае, те с лишком семьдесят рассказов, которые изданы

ныне, почти все написаны одним и тем же стилем и, несмотря на чрезвычайное разнообразие сюжетов, — в сущности, на одну и ту же тему. Не то, чтобы молодой автор задал себе эту тему и упорно искал ее проявлений в жизни. Нет, автор, напротив, очень неразборчив и торопливо набрасывает на бумагу решительно все, что ему подскажут наблюдение, память и воображение. Но общая тема сама постоянно подвертывается ему, сама, если так можно выразиться, лезет на удочку его темперамента и таланта, а он беспечно сидит на берегу житейского моря, вытаскивая из него штуку за штукой, одна другой забавнее. Забавность эту, однако, очень трудно передать своими словами — в переизложении она теряет свой аромат, потому что в самих фактах, рассказываемых г-ном Чеховым, обыкновенно нет ничего забавного, и только именно особенности таланта и темперамента автора заставляют вас то улыбаться, то рассмеяться. Г-н Чехов «первой манеры» отнюдь не мог бы сказать о себе: «мерещится мне повсюду драма» [3], хотя сюжеты его сплошь и рядом глубоко драматичны.

Возьмем несколько рассказов из супружеской жизни.

«Длинный язык». Молодая дама, вернувшись из Ялты, рассказывает о своих тамошних впечатлениях — о дороговизне, о красоте гор и проч. Муж спрашивает о проводниках-татарах: недавно он читал где-то про них какие-то «мерзости», говорят, они большие «дон-жуаны». Жена с презрением отзывается о проводниках, говоря, что видела их «издалека мельком»: «указывали мне на них, но я не обратила внимания». Но, благодаря своему «длинному языку», она в увлечении сообщает такие подробности, из которых ясно видно, что она не мельком и не издали видела и Маметкула, и Сулеймана. Это не мешает ей сердиться, когда муж указывает на противоречия и высказывает подозрения. «Всегда у тебя такие гадкие мысли! — заключает она. — Не стану же я тебе ничего рассказывать. Не стану!»

«Месть». Некоторый обыватель Турманов случайно подслушивает разговор своей жены с другим обывателем Дегтяревым. Оказывается, что Турманов обманут (и не в первый раз уже): его жена и Дягтерев находятся в амурной связи, его, Турманова, величают индюком, Собакевичем и пузаном и изобретают новый способ переписки: завтра к шести часам вечера госпожа Турманова положит в мраморную вазу возле виноградной беседки в городском саду записку, а Дягтерев, проходя через городской сад, вынет ее. Оскорбленный супруг придумывает план мести и после разных предположений оста-

навливается на следующем: он пишет богатому купцу Дулинову анонимное письмо, в котором предлагает ему положить в мраморную вазу к шести часам двести рублей, в противном случае он будет убит. На следующий день он в шесть часов садится в городском саду за куст и с злорадным нетерпением ждет последствий своей выдумки. Конечно, Дулинов дал знать полиции, и Дегтярев, засовывая руку в мраморную вазу, будет накрыт... Оказывается, однако, что Дулинов испугался угрозы и положил в вазу двести рублей, которые Дегтярев и взял.

«В почтовом отделении». Умерла двадцатилетняя жена шестидесятилетнего почтмейстера Сладкоперцева. На поминках вдовец рассказывает, каким образом он оградил супружескую верность покойницы. Он распространил по городу «нехороший слух», будто жена его живет с полицмейстером Залихватским. «Ни один человек не осмеливался ухаживать за Аленой, ибо боялся полицмейстерского гнева. Как, бывало, увидят ее, так и бегут прочь, чтобы Залихватский чего не подумал». Слушатели изумлены и обижены — они в самом деле верили слуху...

«Муж». В уездном городишке остановился на ночевку кавалерийский полк. По этому случаю местные дамы потребовали бала, и бал состоялся. Дамы, увлеченные мимолетным знакомством с офицерами, весело танцевали, совершенно забывая о «своих штатских». В числе последних находился акцизный Шаликов, «существо пьяное, узкое и злое с большой стриженой головой и с жирными, отвислыми губами. Когда-то он был в университете, читал Писарева и Добролюбова, пел песни, а теперь он говорил про себя, что он коллежский асессор и больше ничего». Шаликов стоял, прислонившись к косяку, и не спускал глаз с жены, Анны Павловны, немолодой, некрасивой, но затянутой, напудренной и танцевавшей с увлечением. Он смотрел на блаженство, разлитое по лицу и по всей фигуре жены; смотрел и злился. Наконец «ему захотелось насмеяться над этим блаженством, дать почувствовать Анне Павловне, что она забылась, что жизнь вовсе не так прекрасна, как ей теперь кажется в упоении... Мелкие чувства зависти, досады, оскорбленного самолюбия, маленького уездного человеконенавистничества, того самого, которое заводится в маленьких чиновниках от водки и от сидячей жизни, закопошились в нем, как мыши». Анна Павловна весело разговаривала после мазурки с своим кавалером («губы у нее были сложены сердечком, и произносила она так: “у нас в Пютюрбюрге”»), обмахивалась веером и кокетливо щурила глаза. Шаликов подошел к ней и вслух, грубо и решительно потребовал, чтобы она шла с ним

домой, иначе — прибавил он в ответ на протесты и просьбы жены — он «сделает скандал»... «Выйдя из клуба, супруги до самого дома шли молча. Акцизный шел сзади жены и, глядя на ее согнувшуюся, убитую горем и униженную фигурку, припоминал блаженство, которое так раздражало его в клубе, и сознание, что блаженства уже нет, наполняло его душу победным чувством. Он был рад и доволен, и в то же время ему недоставало чего-то и хотелось вернуться в клуб и сделать так, чтобы всем стало скучно и горько, и чтобы все почувствовали, как ничтожна, плоска эта жизнь, когда вот идешь в потемках по улице и слышишь, как под ногами всхлипывает грязь, и когда знаешь, что проснешься завтра утром — и опять ничего, кроме водки и кроме карт! О, как это ужасно! А Анна Павловна едва шла... Она была все еще под впечатлением танцев, музыки, разговоров, блеска, шума, она шла и спрашивала себя: за что ее покарал так Господь Бог? Было ей горько, обидно и душно от ненависти, с которой она прислушивалась к тяжелым шагам мужа. Она молчала и старалась придумать какое-нибудь самое бранное, едкое и ядовитое слово, чтобы пустить его мужу, и в то же время сознавала, что ее акцизного не проймешь никакими словами. Что ему слова? Беспомощнее состояния не мог бы придумать и злейший враг»...

Не довольно ли сцен из супружеской жизни? Остановимся на минутку.

Последний из переданных рассказов представляет собою нечто довольно исключительное в сборнике г-на Чехова — исключительное не по сюжету, а по тону, каким говорит автор. Про ялтинскую даму, только издали видевшую проводников-татар, про неудачную месть Турманова, про удачную хитрость почтмейстера г-н Чехов рассказывает весело, заражая своим весельем и читателя, который смеется или, по крайней мере, улыбается, не останавливаясь на кое-каких несообразностях в деталях. И таких рассказов огромное большинство. Иное дело «Муж». Тут автор и сам не смеется, и не желает возбуждать смех в читателе. Вам даже жутко становится, когда вы с ясностью представляете себе эту шлепающую по грязи из клуба домой супружескую пару, до краев переполненную злобными чувствами. Сколько, в самом деле, дрянной, мелкой злобы! И эти люди связаны на всю жизнь, ведь это настоящий ад, на мгновение раскрывшийся перед нами по случаю прибытия в город кавалерийского полка... И какая гнусная скотина этот Шаликов... Однако таково мастерство художника, набросившего ровную тень на все видимое пространство, что, дочитав рас-

сказ до конца (а в нем и всего-то пять страничек), вы ясно понимаете, что дело не в этом грубом и злобном животном, а в чем-то гораздо более общем и важном. Не говоря о том, что и «пютюрбюргская» дама не вызывает сама по себе большого сочувствия, читатель узнает, что Шаликов не всегда был гнусной скотиной, что и сейчас он, обросший мохом и плесенью, может быть, выше многих и многих из окружающих. Он зол, груб и вообще скверен, но ведь он прав, когда думает, что «жизнь вовсе не так прекрасна, как Анне Павловне кажется теперь в упоении», что «ничтожна, плоска эта жизнь». Он, этот злодей — потому что его поступок хоть и мелкий, но действительно злодейский, — есть жертва... чего?

Беспробудная пошлость жизни, всех и все покрывающая плесенью, — такова общая тема старых рассказов г-на Чехова, вошедших в состав нового сборника. И эта ялтинская дама с своим «длинным языком», и «мститель» Турманов, и купец Дулинов, и счастливый любовник Дегтярев, и остроумный почтмейстер Сладкоперцев, и все слушатели его рассказа — все это продукты той же житейской пошлости, которая выработала грубое животное Шаликова. Но разница в отношениях к ним автора. К Шаликову он относится с очень сложным чувством, берет его со всеми корнями и ветвями, тогда как действующие лица первых трех рассказов ему просто смешны и рассказывает он про них именно на смех. Эта разница и на художественной стороне рассказов отражается.

Рассказ «Муж», несмотря на свой крошечный размер, есть настоящий перл в художественном отношении. Вот, например, описание кавалера Анны Павловны в мазурке. Это был «черный офицер с выпученными глазами и с татарскими скулами. Он работал ногами серьезно и с чувством, делая строгое лицо, и так выворачивал колени, что походил на игрушечного паяца, которого дергают за ниточку». Всего четыре, пять строк, а между тем это законченный портрет. Такие же несколько строк понадобились автору, чтобы изобразить, как Анна Павловна умаливала мужа шепотом, «с улыбкой, чтобы публика не подумала, что у нее с мужем недоразумение». Эти маленькие подробности — этот робкий шепот, эта напряженная, фальшивая улыбка — мастерски оттеняют душевное состояние Анны Павловны... Этой тонкости отделки нет и в помине в трех других вышеупомянутых рассказах. Талант, конечно, сказывается и здесь, но это какой-то уж очень юный талант, брызжущий слишком беспечно и небрежно, слишком, я сказал бы, веселый, ничего, кроме смеха, не имеющий в виду и не

заботящийся даже о правдоподобии, лишь бы смешно вышло. Я думаю, что это видно уже по моему изложению тех трех рассказов. Но, для разнообразия, возьмем несколько других.

«В бане». Соль рассказа в том, что цирюльник Михайло принял в бане дьякона за человека вредного образа мыслей — длинные волосы у него и разговаривает о литературе. Михайло вознегодовал и уже послал было за каким-то Назаром Захарычем — «протокол составить», но недоразумение разъяснилось вовремя, и Михайло стал просить у дьякона прощения, кланяясь ему в ноги. «За что такое? — спрашивает удивленный дьякон». «— За то, что я подумал, что у вас в голове есть идеи!» Это так грубо и явно насмех выдумано, что «комментарии излишни», как пишут в газетах.

Но всего в этом роде смешного не переберешь в сборнике г-на Чехова, и я приведу еще только один рассказ, но зато целиком. Выбираю один из лучших в этом роде, то есть действительно очень забавных. Называется он «Неудача».

Илья Сергеевич Пеплов и жена его Клеопатра Петровна стояли у двери и жадно подслушивали. За дверью, в маленькой зале, происходило, по-видимому, объяснение в любви, объяснялись их дочь Настенька и учитель уездного училища Щупкин.

— Клюет! — шептал Пеплов, дрожа от нетерпения и потирая руки. — Смотри же, Петровна, как только заговорят о чувствах, тотчас же снимай со стены образ и идем благословлять... Накроем. Благословение образом свято и нерушимо... Не отвертится тогда, пусть хоть в суд подаст.

А за дверью происходил такой разговор:

— Оставьте ваш характер! — говорил Щупкин, зажигая спичку о свои клетчатые брюки. — Вовсе я не писал вам писем!

— Ну да! Будто я не знаю вашего почерка! — хохотала девица, манерно взвизгивая и то и дело поглядывая на себя в зеркало. — Я сразу узнала! И какие вы странные! Учитель чистописания, а почерк как у курицы! Как же вы учите писать, если сами плохо пишете?

— Гм!... Это ничего не значит-с. В чистописании главное не почерк, главное, чтоб ученики не забывались. Кого линейкой по голове ударишь, кого на колени... Да что почерк! Пустое дело! Некрасов писатель был, а совестно глядеть, как он писал. В Собрании сочинений показан его почерк.

— То Некрасов, а то вы... (вздох). Я за писателя с удовольствием бы пошла. Он постоянно бы мне стихи на память писал!

— Стихи и я могу написать вам, ежели желаете.

— О чем же вы писать можете?

— О любви... о чувствах... о ваших глазах... Прочтете — очумеете. Слеза прошибет! А ежели я напишу вам поэтические стихи, то дадите тогда ручку поцеловать?

— Велика важность! Да хоть сейчас целуйте!

Щупкин вскочил и, выпучив глаза, припал к пухлой, пахнувшей яичным мылом ручке.

— Снимай образ!— заторопился Пеплов, толкнув локтем свою жену, бледнея и застегиваясь. — Идем! Ну!

И, не медля ни секунды, Пеплов распахнул дверь.

— Дети...— забормотал он, воздевая руки и слезливо мигая глазами.— Господь вас благословит, дети мои... Живите... плодитесь... размножайтесь...

— И... и я благословляю... — проговорила мамаша, плача от счастья. — Будьте счастливы, дорогие! О, вы отнимаете у меня единственное сокровище! — обратилась она к Щупкину. — Любите же мою дочь, жалейте ее...

Щупкин разинул рот от изумления и испуга. Приступ родителей был так внезапен и смел, что он не мог выговорить ни одного слова.

«Попался! Окрутили! — подумал он, млея от ужаса. — Крышка тебе теперь, брат! Не выскочишь!»

И он покорно подставил свою голову, как бы желая сказать: «Берите, я побежден!»

— Бла... благословляю... — продолжал папаша и тоже заплакал. — Настенька, дочь моя, становись рядом... Петровна, давай образ...

Но тут родитель вдруг перестал плакать, и лицо у него перекосило от гнева.

— Тумба! — сердито сказал он жене. — Голова твоя глупая! Да нешто это образ?

— Ах, батюшки-свет!

Что случилось? Учитель чистописания несмело поднял глаза и увидел, что он спасен: мамаша впопыхах сняла со стены вместо образа портрет писателя Лажечникова. Старик Пеплов и его супруга Клеопатра Петровна, с портретом в руках, стояли сконфуженные, не зная, что им делать, и что говорить. Учитель чистописания воспользовался смятением и бежал.

Сотни раз в наших юмористических газетах фигурировали родители, «накрывающие» таким способом жениха (способ этот эксплуатировался отчасти и гр. Толстым в «Войне и мире»: этим способом князь Василий Курагин преодолевает нерешительность Пьера Безухова). Но г-н Чехов ввел в эту избитую тему новый, оригинальный, смехотворный эффект: портрет Лажечникова вместо образа. Эффект совершенно неправдоподобный, хотя бы уже потому, что образа у нас вешаются совсем не там, где может висеть портрет Лажечникова; но эта маленькая несообразность не только не мешает читателю смеяться, а еще подбавляет веселого настроения...

В подзаголовке предполагаемой статьи написано: «кое-что о г-не Чехове». Я не думаю исчерпать всего г-на Чехова — для этого подождем Полного собрания его сочинений. Мне хочется лишь напомнить некоторые моменты его развития.

Прежде всего любопытно заметить, что у г-на Чехова нет сколько-нибудь ярких литературных ровесников: все сколько-нибудь ценное в литературе или гораздо старше его, или развернулось значительно позже. Порывшись в юмористических листках 80-х годов, мы нашли бы, может быть, не одного писателя, начинавшего такими же талантливыми забавностями, как г-н Чехов, да и в серьезной литературе того времени найдется, может быть, немало равноценных задатков. Но все эти задатки или навсегда заглохли, не успевши расцвесть, или если расцвели, то много позже. Дело в том, что г-н Чехов начал свою литературную деятельность в необыкновенно трудное для начинающего писателя время. Разумею не внешние, а внутренние затруднения, ту надломленность недавних идеалов и верований, которая овладела обществом без замены их какими бы то ни было иными идеалами и верованиями, ту странную и страшную серость и плоскость, которая так или иначе должна была отразиться на литературе вообще, на начинающем писателе в особенности. Таланты, вероятно, рождались, — почему бы им не рождаться?— но они быстро глохли, затеривались, задыхались в этой серой плоскости, как чахнут и сохнут растения при недостатке света и влаги. Г-н Чехов уцелел, хотя долго расплачивался за грехи общества. Человек высокодаровитый, с огромным запасом свежего молодого юмора, он начал с того, что именно сел у житейского моря и... не ждал погоды, даже не думал о ней, а беззаботно выуживал из моря что попадется расцвечивая выуженное блестками веселой фантазии. И что ни выудит — то пошлость. Цельного, большого зеркала, в котором отразилась бы вся жизнь целиком или хоть значительная доля ее, в его распоряжении не было, но у него были бесчисленные зеркальные осколки, комически отражающие столь же бесчисленное множество отдельных эпизодов житейской пошлости. И то хорошо, конечно, и то свидетельствует, кроме таланта, о здоровом инстинкте, по крайней мере не возводящем пошлость в перл создания,— потому что ведь и такое бывало. Но, во-первых, обратите внимание на пределы кругозора молодого Чехова: цирюльник, мелкий чиновник, сапожник, заскорузлый провинциальный купец, учитель уездного училища и т. д.— вот герои его смешных рассказов. И невольно приходит в голову вопрос: да неужели же мрак пошлости клином сошелся на том мелком люде? А во-вторых, прислушайтесь к этому смеху. Какой это беззаботно веселый, благодушный, поверхностный и, если угодно, примирительный смех... Временами, очень редко, на автора находит более глубо-

кое настроение, и он пишет что-нибудь вроде «Мужа», достигая вместе с тем и высокой степени истинно художественного творчества. Но это настроение быстро проходит, и он опять с беззаботным весельем обзирает окружающую его пошлость. Ах, отчего не посмеяться, и в особенности молодому-то человеку! Но, быть может, нотка не скажу гнева, а какой-нибудь из многочисленных форм недовольства не помешала бы делу художественного изображения пошлости, как не только не помешала, а еще помогла она в «Муже». Можно ведь и не исключительно с смешной стороны посмотреть, например, на этого цирюльника, приглашающего компетентное лицо для составления протокола по случаю разговора длинноволосого человека о литературе. Фраза цирюльника: «Виноват, о дьякон, я думал, что у вас в голове есть идеи»,— режет ухо своею выдуманностью, но она содержит в себе намек на целое течение в русской жизни, течение слишком мрачное, чтобы быть только смешным.

Время шло. Г-н Чехов продолжал предъявлять изумительную изобретательность по части смехотворных эффектов (трудно даже вспомнить без улыбки, например, «Винт» или «Драму»), но с течением времени рядом с ними становились и отнюдь не комические сюжеты. Смех г-на Чехова, несмотря на яркость отдельных проявлений, в общем мало-помалу затихал. Читатель знает, что он наконец и совсем затих: прежний, веселый, смешливый и смешащий Чехов исчез, за последнее время из-под его пера выходят картины одна другой мрачнее. И не по существу своему только они мрачны — прежний Чехов сумел бы и их передать смешно и весело, быть может, даже затруднился бы поведать их иначе, — а по настроению автора. Перемена состоит не только в этом, и не вдруг она совершилась. Началось с того, что на удочку г-на Чехова стала попадаться не одна пошлость, и первое время он не знал, как отнестись к этому новому, непривычному материалу: смеяться не позывало, а сочувствовать, сожалеть, восторгаться, скорбеть, грустить, негодовать... для всего этого еще не пришло время г-ну Чехову, еще не звенели соответственные струны в его душе, да и в окружающей серой атмосфере не веяло ветра, который заставлял бы эти струны звенеть. И, продолжая вытаскивать из безграничного житейского моря что попадется, г-н Чехов безучастно, «объективно» описывал свою добычу, не различая ее по степени важности с какой бы то ни было точки зрения. У него не было такой общей, руководящей, расценивающей явления жизни точки зрения, и в числе странностей того странного времени, к которому относится этот момент развития г-на Чехова, была и такая, что это отсутствие ру-

ководящей точки зрения ставились ему в заслугу. Празднобол-тающие литературные гамены, вытягивающие из себя слова, слова, слова без всякого смысла и связи, и доселе стоят в этой позиции, хотя сам г-н Чехов уже давно совсем не тот. Под каким соусом ныне подается это оправдание или даже возвеличение безразличного отношения к темным и светлым явлениям жизни — это даже не интересно. А в свое время дело поставлено так: «Для нового поколения осталась только действительность, в которой ему суждено жить, и которую оно потому и признало. Оно приняло свою судьбу спокойно и безропотно, оно проникло сознанием, что все в жизни вытекает из одного и того же источника — природы, все являет собою одну и ту же тайну бытия и возвращается к пантеистическому миросозерцанию» [4].

Это, конечно, очень спокойно. Но талант редко уживается со спокойствием, в большинстве случаев он есть нечто беспокойное, требовательное. А г-н Чехов настоящий, большой талант, и неудивительно поэтому, что он не остался при безразличном отношении к свету и мраку, хотя они и «являют собою одну и ту же тайну бытия» и «вытекают из одного и того же источника — природы». «Идеалы отцов и дедов над нами бессильны» [5], — говорили теоретики «пантеистического» миросозерцания. Пусть так — наживайте свои, новые... Нажил ли их г-н Чехов, я не знаю, но он затосковал, понял, что «пантеизм», которому он послужил «без борьбы, без думы роковой» [6], есть, собственно говоря, атеизм, и затосковал, или по крайней мере превосходно изобразил эту тоску. Всякий раз, как мне приходится писать или думать о г-не Чехове, я вспоминаю слова, вложенные им в уста Николая Степановича в «Скучной истории»: «Сколько бы я ни думал и куда бы ни разбрасывал мои мысли, для меня ясно, что в моих желаниях нет чего-то главного, очень важного... Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках, и во всех картинах, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего...»

Когда мне пришлось в первый раз цитировать эти проникнутые грустью строки, я выразил пожелание, чтобы г-н Чехов, если уж для него бессильны идеалы отцов и дедов, а своей собственной «общей идеи или бога живого человека» он выработать не может, стал певцом тоски по этом боге... Мое пожелание исполнилось, по крайней мере в том смысле, что действительность, когда-то настраивавшая г-на Чехова на благо-

душно-веселый лад, а потом ставшая предметом безразличного воспроизведения в бесчисленных зеркальных осколках, вызывает в нем ныне несравненно более сложные и несравненно более определенные чувства.

Чрезвычайно любопытны две художественные экскурсии г-на Чехова в область психиатрии: «Палата № 6» (1892) и «Черный монах» (1894), хотя собственно психиатрия тут, с позволения сказать, с боку припека или, пожалуй, рамка, в которую автор вставил нечто, не имеющее никакого отношения к психиатрии. В «Палате № 6» мы имеем превосходное описание больничных порядков, в «Черном монахе» — картинное изображение галлюцинации героя рассказа, но и эти больничные порядки, и эта галлюцинация представляют собою не более как обстановку, которая могла бы быть и иною, и дело, очевидно, не в них.

В «Палате № 6» решается вопрос о том, как следует (или как не следует) относиться и действительности. Представителями двух резко различных на этот счет мнений г-н Чехов выбирает психически больного, содержащегося в лечебнице, — Ивана Дмитрича Громова, с одной стороны, а с другой — доктора Андрея Ефимовича Рагина, который, однако, тоже кончает сумасшествием. Они, впрочем, могли бы с самого начала поменяться местами, эти два главные действующие лица рассказа... Рагин, как это ни странно в устах практикующего врача, исповедует и проповедует полное невмешательство в ход событий. Он находит, что «не следует мешать людям сходить с ума». Он спрашивает: «К чему мешать людям умирать, если смерть есть законный и нормальный конец каждого?» и «зачем облегчать страдания?» Он, пожалуй, «пантеист», если позволительно разуметь под пантеизмом примирение с действительностью, какова бы она ни была, только потому, что она — действительность. Для него все в жизни, подлежащее сравнению, безразлично и равноценно. Он, например, говорит: «Все вздор и суета, и разницы между лучшею венской клиникой и моей больницей, в сущности, нет никакой», хотя очень хорошо знает, что его больница есть просто скверность. И точно так же «между теплым, уютным кабинетом и этой палатой нет никакой разницы — покой и довольство человека не вне его, а в нем самом». Так рассуждает доктор Рагин. Сумасшедший Громов не согласен с такой «реабилитацией действительности». Он горячо возражает: «Я знаю только, что Бог создал меня из теплой крови и нервов, да-с! А органическая ткань, если она жизнеспособна, должна реагировать на всякое раздражение. И я

реагирую! На боль я отвечаю криком и слезами, на подлость — негодованием, на мерзость — отвращением. По-моему, это, собственно, и называется жизнью. Чем ниже организм, тем он менее чувствителен и слабее отвечает на раздражение, и чем выше, тем он восприимчивее и энергичнее реагирует на действительность».

Трудно сказать, почему рассуждающий так Громов есть сумасшедший, и почему доктор Рагин призван его лечить. Последний объясняет дело так: «Кого посадили, тот сидит, а кого не посадили, тот гуляет,— вот и все. В том, что я доктор, а вы душевный больной, нет ни нравственности, ни логики, а одна только пустая случайность». Это, конечно, мало объясняет дело, и решение становится еще более затруднительным, когда самого доктора сажают в палату № 6, и он отказывается от своей теории безразличия и реабилитации действительности. Попав в больницу уже в качестве больного, а не врача, Рагин сначала пробует философствовать на свой старый образец. Но когда сторож Никита, согласно принятым в больнице порядкам, прибил его — «от боли он укусил подушку и стиснул зубы, и вдруг в голове его среди хаоса ясно мелькнула страшная, невыносимая мысль, что такую же точно боль должны были испытывать годами, изо дня в день, эти люди, казавшиеся теперь при лунном свете черными тенями. Как могло случиться, что в продолжение больше чем двадцати лет он не знал и не хотел знать этого? Он не знал, не имел понятия о боли, значит, он не виноват, но совесть, такая же несговорчивая и грубая, как Никита, заставила его похолодеть от затылка до пят». На другой день доктор Рагин умер от апоплексического удара...

Ясно, кажется, что психиатрия ни при чем во всей этой истории: Громов слишком здравомыслящий человек для сумасшедшего, и если Рагин склоняется к его образу мыслей и отказывается от реабилитации действительности, только уже сам сидя в сумасшедшем доме, так ведь это просияние он мог бы получить и вне его, и гораздо раньше — стоило ему только испытать какую-нибудь серьезную «боль». И, однако, г-н Чехов счел почему-то нужным вручить защиту мысли о естественной реакции «органической ткани на всякое раздражение» двум сумасшедшим... а может быть и не сумасшедшим, а только по какой-то «случайности» сидящим в доме умалишенных...

Перейдем к «Черному монаху».

Молодой ученый Коврин переутомился на работе и по совету врача уехал на весну и лето в деревню. Но и в деревне он продол-

жал вести «такую же нервную и беспокойную жизнь, как в городе»: много читал, мало спал, много говорил, пил вино, временами до изнеможения слушал музыку. Между прочим ему вспомнилась где-то, когда-то слышанная или читанная им легенда о черном монахе. Монах этот есть мираж или даже мираж миража, который через тысячу лет после первого своего появления на земле, постранствовав в междупланетном пространстве, должен вновь попасть в земную атмосферу и показаться людям. Коврин жил у своего бывшего опекуна и воспитателя Высоцкого[7], у которого была дочь, Таня. Коврин рассказал ей как-то занимавшую его легенду о черном монахе и в тот же вечер, гуляя в поле, увидел монаха. «Не стараясь объяснить себе странное явление, довольный одним тем, что ему удалось так близко и так ясно видеть не только черную одежду, но даже лицо и глаза, приятно взволнованный, он вернулся домой. В парке и в саду покойно ходили люди, в доме играли, значит только он один видел монаха. Ему сильно хотелось рассказать обо всем Тане и Егору Семеновичу (Высоцкому), но он сообразил, что они наверное сочтут его слова за бред и это испугает их; лучше промолчать. Он громко смеялся, пел, плясал мазурку, ему было весело и все — часто и Таня — находили, что сегодня у него лицо какое-то особенное, лучезарное, вдохновенное, и что он очень интересен». Ложась в этот день спать, Коврин было омрачился на некоторое время, сообразив, что он, должно быть, болен и дошел до галлюцинаций, но скоро утешился: «Ведь мне хорошо, и я никому не делаю зла, значит в моих галлюцинациях нет ничего дурного». И, успокоившись на этой мысли, он почувствовал «непонятную радость, наполнявшую все его существо». Принялся было за работу, но она не удовлетворяла его: «ему хотелось чего-то гигантского, необъятного, поражающего». Он заснул только после нескольких рюмок вина. Скоро он опять увидел черного монаха, который с ним даже в разговор вступил. Он сказал Коврину много лестного и приятного: что он «один из тех немногих, которые по справедливости называются избранниками божиими»; что его мысли, намерения, его «удивительная наука» и вся его жизнь «носят на себе божественную, небесную печать, так как посвящены они разумному и прекрасному, то есть тому, что вечно»; что человечеству предстоит блестящая будущность, приближение которой на тысячи лет ускоряется такими людьми, как Коврин, и т. д. Все это было очень приятно слушать, но Коврина брало сомнение: ведь монах — призрак, галлюцинация, значит он, Коврин, психически болен, ненормален? На это черный монах возразил: «Ты болен, потому что работал через силу и уто-

мился, а это значит, что свое здоровье ты принес в жертву идее, и близко время, когда ты отдашь ей самую жизнь. Чего лучше? Это то, к чему стремятся все вообще озаренные свыше, благородные натуры... Почему ты знаешь, что гениальные люди, которым верит весь свет, тоже не видели призраков? Говорят же теперь ученые, что гений сродни умопомешательству. Друг мой, здоровы и нормальны только заурядные, стадные люди... Повышенное настроение, возбуждение, экстаз, все то, что отличает пророков, поэтов, мучеников за идею от обыкновенных людей, противно животной стороне человека, то есть его физическому здоровью... если хочешь быть здоров и нормален, иди в стадо». Эти речи черного монаха привели Коврина в восторженное и умиленное состояние, и он, тотчас после приведенной беседы, объяснился Тане в любви и сделал ей предложение. И Таня, и ее отец, давно ждавшие этого, были в восторге.

Коврин женился. Переехали в город. Однажды ночью Коврину не спалось, и вдруг он увидел на кресле возле постели черного монаха. Они стали беседовать о славе, о счастьи, о радости. Таня проснулась и с ужасом увидела, что муж, жестикулируя и смеясь, разговаривает с пустым креслом. Решено было лечить Коврина, чему он и не противился. «Коврин от волнения не мог говорить. Он хотел сказать тестю шутливым тоном: «Поздравьте, я, кажется, схожу с ума»,— но пошевелил только губами и горько улыбнулся».

Опять наступило лето, и опять доктор отправил Коврина в деревню. Он уже выздоровел, черный монах ему больше не являлся, и дело шло только об укреплении физических сил. Жена и тесть заботливо держали его на строгом гигиеническом режиме: он мало работал, совсем не пил вина, не курил, пил много молока. Но, поправляясь физически, он затосковал и стал раздражителен. Однажды после прогулки по тем местам, где он в первый раз видел черного монаха, он наговорил Тане и тестю неприятностей за их заботы о нем. «Зачем, зачем вы меня лечили? — говорил он. — Бромистые препараты, праздность, теплые ванны, надзор, малодушный страх за каждый глоток, за каждый шаг, все это в конце концов доведет меня до идиотизма. Я сходил с ума, у меня была мания величия, но зато я был всегда бодр и даже счастлив, я был интересен и оригинален. Теперь я стал рассудительнее и солиднее, но зато я такой, как все, я — посредственность, мне скучно жить... О, как вы жестоко поступили со мной!» И еще: «Как счастливы Будда и Магомет или Шекспир, что добрые родственники и доктора не лечили их от экстаза и вдохновения! Если бы Магомет принимал от нервов бромистый

калий, работал только два часа в сутки и пил молоко, то после этого замечательного человека осталось бы так же мало, как после его собаки. Доктора и добрые родственники в конце концов сделают то, что человечество отупеет, посредственность будет считаться гением и цивилизация погибнет».

Семейная жизнь стала невозможною, и через два года мы видим Коврина уже с другой женщиной, в Севастополе, по дороге в Ялту. Он болен физически: слаб, кровь горлом идет, но психически, по-видимому, здоров. Он «теперь ясно сознавал, что он посредственность, и охотно мирился с этим, так как, по его мнению, каждый человек должен быть доволен тем, что он есть». Но вот под влиянием злого, раздраженного письма Тани, с проклятием извещающей о смерти отца, Коврин горько задумывается, и черный монах является ему опять со словами: «Отчего ты не поверил мне? Если бы ты тогда поверил мне, что ты гений, то эти два года ты провел бы не так печально и скудно». Коврин тотчас же поверил, но кровь хлынула у него горлом, и он умер под нашептывание черного монаха, «что он гений, и что он умирает только потому, что его слабое человеческое тело уже утеряло равновесие и не может больше служить оболочкой для гения».

Я с подробностью передал содержание рассказа, поскольку оно касается «черного монаха» и Коврина, оставив совсем в стороне прекрасно нарисованные фигуры жены и тестя героя. Это вполне обыкновенные люди со своими слабостями и достоинствами. На Коврина они смотрят как на гения, человека необыкновенного, и в этом, собственно, и состоит их главная роль в рассказе. Но что значит самый рассказ? Каков его смысл? Есть ли это иллюстрация к поговорке: «чем бы дитя ни тешилось, лишь бы не плакало», и не следует мешать людям с ума сходить, как говорит доктор Рагин в «Палате № 6»? Пусть, дескать, по крайней мере те больные, которые страдают манией величия, продолжают величаться — в этом счастье, ведь они собой довольны и не знают скорбей и уколов жизни... Или это указание на фатальную мелкость, серость, скудость действительности, которую надо брать так, как она есть, и приспособляться к ней, ибо всякая попытка подняться над нею грозит сумасшествием? Есть ли «черный монах» добрый гений, успокаивающий утомленных людей мечтами и грезами о роли «избранников божиих», благодетелей человечества, или, напротив, злой гений, коварной лестью увлекающий людей в мир болезни, несчастия и горя для окружающих близких и, на-

конец, смерти? Я не знаю. Но думаю, что как «Палата № 6», так и «Черный монах» знаменуют собою момент некоторого перелома в г-не Чехове как писателе, перелома в его отношениях к действительности...

Тем временем теория «реабилитации действительности» в своем простейшем, первоначальном виде — выдохлась. Случилось это чрезвычайно быстро (разумею, конечно, литературу). И это не удивительно. Потребность идеала, мечты, чего-нибудь отличающегося от действительности и возвышающегося над ней слишком сильна в людях, чтобы по крайней мере те, кто призван поучать других, могли долго оставаться в пределах двух измерений, то есть на плоскости. Нужно, необходимо нужно и третье измерение, нужна линия вверх, к небесам, как бы кто эти небеса ни понимал и ни представлял себе. Нужна эта линия вверх хотя бы уже для того, чтобы можно было видеть что-нибудь дальше своего носа, окинуть глазом с некоторой высоты сколько-нибудь значительную часть действительности. Нужна она не только для руководства в практической жизни, а и для теоретического понимания действительности и даже для реабилитации ее. И вот началась работа. Но строители нового здания о трех измерениях, все эти открыватели «новых мозговых линий» [8], творцы «новых слов», «созидатели новой красоты» — разбрелись розно. Единодушны они были только в отрицании идеалов отцов и дедов. А затем, не говоря о юродствующих вроде г-на Розанова, пляшущих в словесную присядку вроде г-на Евгения Соловьева [9] и т. п., из которых каждый сам по себе и никакого течения не знаменует, мы видим, во-первых, людей, взобравшихся по ступеням новой красоты может быть и очень высоко, но в таком случае столь высоко, что оттуда действительности совсем не видно. Да они и не хотят ее знать: «люблю я себя как Бога» [10], пишу глупые стихи, поклоняюсь «мэонам» [11], то есть не существующим, «хочу быть развратным» [12], созерцаю «тень несозданных созданий» [13], прислушиваюсь к «громкозвучной тишине», пишу «то мягким гусиным пером, то развязным, размашистым языком» [14] взвинченную прозу и проч., и проч., а на то, что делается на земле, в действительности, мне «вполне и исключительно наплевать», как говорит одно из действующих лиц Гл. Успенского. Отдельные ручейки, образовавшие это течение, иногда очень противоречили друг другу, так что, например, гг. Мережковский и Волынский принуждены были весьма непочтительно отзываться один о другом [15], но в общем течение может быть названо эстетическим, что ясно отпечаталось не

только на художественных произведениях, а и на философии г-на Минского, и на критике гг. Волынского и Мережковского. Свое отношение к действительности гг. Минский и Волынский очень определенно выразили в 1893 году во французском журнальчике «L'Ermitage»[16]. «Грязь и кровь годятся для публицистов и политиков, а поэту тут не место»,— гордо писал один из них; и не менее гордо другой: «Художник живет внутреннею творческою жизнью, которая выше всех форм жизни внешней, общественной». До какой бессмыслицы по содержанию и безобразия по форме может доходить это ломанье — свидетельством тому могут служить две литературные новинки, только что вышедшие: сборник стихотворений гг. Бальмонта, Брюсова, Дурнова и Коневского под заглавием «Книга (! 82 странички маленького формата!) раздумий» и «трагедия» в прозе г-на Минского «Альма»...[17]

Г-н Чехов — художник слишком умный и по самой натуре своей несклонный к ломанью, чтобы хотя на одну минуту увлечься всем этим взвинченным вздором. Это течение миновало его.

Другое течение было соблазнительнее. Оно, если угодно, было своего рода реабилитацией действительности, но не в той простодушной форме, в какой эта реабилитация явилась впервые. Оно не отрицало наличности тяжелых и мрачных сторон жизни, но оно напирало на то, что эти стороны с такою же необходимостью выступают из недр истории, как и добро и свет, и верило, что они опять же необходимо превратятся в процессе истории в свою противоположность, и даже очень скоро. Между прочим, в состав этого учения входило убеждение в «идиотизме деревенской жизни» и в превосходстве «городской культуры» над деревенскою. Г-н Чехов нечаянно угодил этому течению рассказом «Мужики». Рассказ этот, далеко не из лучших, был сверх всякой меры расхвален именно за тенденцию, которую в ней увидели. Г-н Чехов очень оригинально ответил на эти похвалы: он издал «Мужиков» отдельной книжкой вместе с другим рассказом, «Моя жизнь», в котором «городская культура» изображалась в своем роде еще более мрачными красками, чем деревенская (или, вернее, отсутствие культуры) в «Мужиках»...

Таким образом, ни одно из современных наших модных течений не захватило г-на Чехова. Он остался сам по себе. Но он далеко еще не сказал своего окончательного слова, далеко не вполне выяснился ни в смысле силы таланта, все еще развертывающегося, ни в смысле отношений к действительности. Иногда она ему представляется в виде ряда разрозненных анекдотов, над

которыми доктор Рагин поставил бы эпиграфом слова: «Здесь нет ни нравственности, ни логики, а одна случайность». Такие же анекдоты писал г-н Чехов в первую пору своей деятельности, но какая разница и в выборе тем, и в их обработке, и в том тоне, который делает музыку! Теперь уже далеко не одна пошлость занимает г-на Чехова, а истинно трудные, драматические положения, истинное горе и страдание. Анекдоты уже не разрешаются такими эффектами, как портрет Лажечникова вместо иконы или 200 рублей, вынутые из мраморной вазы вместо любовной записки. И уже не возбуждают они добродушного веселого смеха, напротив, возбуждают грустное раздумье или чувство досады на нескладицу жизни, в которой нет «ни нравственности, ни логики». Нет прежнего беззаботно-веселого Чехова, но едва ли кто-нибудь пожалеет об этой перемене, потому что и как художник г-н Чехов вырос почти до неузнаваемости. И перемена произошла, можно сказать, на наших глазах, в каких-нибудь несколько лет...

Очень характерен рассказ «О любви» (1898). Некий Алехин рассказывает в собравшемся у него в деревне маленьком обществе один эпизод из своей жизни. Характерен уже самый приступ Алехина к рассказу: «До сих пор о любви была сказана только одна неоспоримая правда, а именно, что “тайна сия велика есть”, все же остальное, что писали и говорили о любви, было не решением, а только постановкой вопросов, которые так и оставались неразрешенными. То объяснение, которое, казалось бы, годится для одного случая, уже не годится для десяти других, а самое лучшее, по-моему,— это объяснять каждый случай в отдельности, не пытаясь обобщать. Надо, как говорят доктора, индивидуализировать каждый отдельный случай».

В последних словах слышится как бы теоретическое оправдание или обоснование всей литературной деятельности г-на Чехова — этой рассыпанной храмины бесчисленных житейских явлений, в которой, как говорит Николай Степанович в «Скучной истории», «даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей или богом живого человека». Но это уже почти пройденная ступень для автора рассказов «В бане» на одном конце лестницы и «В овраге» — на другом. Алехин тут же, еще во вступлении, предъявляет своим слушателям некоторую общую идею, обнимающую далеко не один только тот случай, который он собирается рассказать. Он говорит: «Мы, русские, порядочные люди... когда любим, то не перестаем задавать себе вопросы: честно это или нечестно, умно или глупо, к чему

поведет эта любовь и так далее... Хорошо это или нет, я не знаю, но что это мешает, не удовлетворяет, раздражает — это я знаю». Как видите, Алехин высказывается с колебанием. Оно и неудивительно, потому что общей формулы для всех бесчисленных комбинаций и вариаций любовных отношений, конечно, быть не может. И тем более понятна осторожность Алехина, что, может быть, ни под каким флагом не совершается столько грязных подлостей, как под флагом любви. Однако не так же уж торчком стоят отдельные относящиеся сюда случаи, чтобы было невозможно хоть какое-нибудь частичное обобщение. И Алехин дает его.

Алехин любил некую Анну Алексеевну Луганович, молодую, умную, красивую, обаятельную женщину. У нее был муж, почти старик, «неинтересный человек, добряк, простак, который рассуждал с таким скучным здравомыслием, на балах и вечеринках держался около солидных людей, вялый, ненужный, с покорным, безучастным выражением, точно его привели сюда продавать, который верил, однако, в свое право быть счастливым, иметь от нее детей». И Алехин «все старался понять, почему она встретилась именно ему, а не мне, и для чего это нужно было, чтобы в нашей жизни произошла такая ужасная ошибка». Доктор Рагин из «Палаты № 6» объяснил бы дело очень просто: тут нет ни нравственности, ни логики, а только одна случайность. И он был бы прав, но от этого не легче тем, кого случайность бьет по сердцу. Анна Алексеевна, с своей стороны, тоже любила Алехина. И он это знал, вернее, чувствовал, потому что они не обменялись даже ни одним словом на эту страшную для них тему. А страшна она для них была вот почему. «Я любил нежно, глубоко, — рассказывает Алехин, — но я рассуждал, я спрашивал себя, к чему может повести наша любовь, если у нас не хватит сил бороться с нею; мне казалось невероятным, что эта моя тихая, грустная любовь вдруг грубо оборвет счастливое течение жизни ее мужа, детей, всего этого дома, где меня так любили и где мне так верили. Честно ли это? Она бы пошла за мной, но куда? Куда бы я мог увести ее? Другое дело, если бы у меня была красивая, интересная жизнь, если б я, например, боролся за освобождение родины или был знаменитым ученым, артистом, художником, а то ведь из одной обычной, будничной обстановки пришлось бы увлечь ее в такую же или еще более будничную. И как бы долго продолжалось наше счастье?» Подобные сомнения и колебания одолевали и Анну Алексеевну. Они молча любили друг друга, от самих себя пряча свою тайну. И тяжело им было. «Минутами

мне становилась тяжела до слез эта роль благородного существа»,— говорит Алехин. Тяжело было и ей. Она стала чаще уезжать то к матери, то к сестре; на нее часто находило дурное настроение, она лечилась от расстройства нервов. Кончилось тем, что Лугановича перевели на службу в другой город, а перед тем Анна Алексеевна уехала, по совету врачей, в Крым. Провожая ее, Алехин уже незадолго до третьего звонка вбежал к ней в купе, чтобы положить на полку одну забытую ею корзинку. «Когда тут, в купе, взгляды наши встретились, — рассказывает Алехин, — душевные силы оставили нас обоих, я обнял ее, она прижалась лицом к моей груди, и слезы потекли из глаз; целуя ее лицо, плечи, руки, мокрые от слез, — о, как мы были с ней несчастны! — я признался ей в своей любви, и со жгучей болью в сердце я понял, как ненужно, мелко и обманчиво было все то, что мешало нам любить. Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить с высшего и более важного, чем счастье и несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе...»

О, конечно, это рецепт не для всех, но Алехин и указывает, для кого он годится и для кого не годится: нужно, чтобы налицо было то «высшее», то «более важное», с высоты которого равно приемлемы счастье и несчастье. Алехин первый осудил бы применение своего рецепта без этого условия. В действительности бывает, обыкновенно, как раз наоборот: Алехины и Анны Алексеевны ломают свою жизнь, а люди, за душой у которых ничего «высшего» нет, которые с наслаждением купаются в грязи, свободно применяют алехинский рецепт. Такова действительность, и ясно кажется, как дорога стала г-ну Чехову вертикальная линия к небесам, то третье измерение, которое поднимает людей над плоской действительностью, как далеко ушел он от «пантеистического» (читай: атеистического) миросозерцания, все принимающего как должное и разве только как смешное...

А бывают и такие случаи («Дама с собачкой», 1899). Господин Гуров и госпожа фон Дидериц (она и есть «дама с собачкой») случайно встретились в Ялте. Он женат, но жены не любит, да она и не стоит любви; она замужем, но, по ее словам, ее муж, «быть может, честный, хороший человек, но ведь он лакей!» Гуров уже давно и постоянно изменял жене и о женщинах отзывается презрительно: «низшая раса». Но жить без этой низшей расы не мог. «В его наружности, в характере, во всей его натуре было что-то привлекательное, неуловимое, что располагало к нему женщин, манило их; он знал об этом, и самого его

тоже какая-то сила влекла к ним». К Анне Сергеевне (так звали даму с собачкой) он отнесся так же, как и к другим женщинам: сошелся с ней без настоящей любви, а так, по привычке брать женщин. Она, молодая, легкомысленная, наивная, не знавшая жизни, отдалась тоже так, но потом полюбила его, не настолько, однако, чтобы захотеть соединить с ним свою судьбу, хотя и называла его «необыкновенным, возвышенным» и горько плакала при расставанье. Разъехались в разные стороны — он в Москву, она в С. Так как в действительности в Гурове не было ничего «необыкновенного и возвышенного», то он зажил в Москве своею обычною пустою жизнью и думал, что через какой-нибудь месяц Анна Сергеевна уйдет из его памяти, не оставив по себе никакого следа.

Случилось, однако, иначе: Анна Сергеевна все назойливее и назойливее поднималась в его памяти, и он наконец не выдержал, уехал в С., а потом она, тоже не забывшая его, стала приезжать к нему в Москву. Они виделись тайно и сравнительно редко. Это их мучило. «Только теперь, когда голова у него стала седой, он полюбил по-настоящему, как следует — первый раз в жизни. Они любили друг друга, как очень близкие люди, как муж и жена, как нежные друзья; им казалось, что сама судьба предназначила их друг для друга, и было непонятно, для чего он женат, а она замужем, — это было чудовищно; и точно это были две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках! Они простили друг другу то, чего стыдились в своем прошлом, прощали все в настоящем и чувствовали, что эта их любовь изменила их обоих...»

В обширном житейском море судьба столкнула Алехина и Анну Алексеевну, Гурова и Анну Сергеевну. Вот две случайности, которые могли бы дать людям счастье и полноту жизни. Но в случайностях нет ни нравственности, ни логики: обе пары встретились слишком поздно. Автор и они сами горько задумываются над этой бессмыслицей действительности, «реабилитировать» которую, конечно, мудрено. Но бесполезно также и задумываться над вопросом: зачем это так оскорбительно и мучительно все вышло? Слепая судьба — или как бы мы ее ни называли: необходимая причинная связь всех явлений, естественный ход вещей — не знает этого вопроса. Она дает ответ только на вопрос «почему?». Судьба не друг и не враг людей, не злодейка и не благодетельница и ни за что не ответственна. И только сами люди, вторгаясь в причинную связь явлений со своими целями, берут на себя ответственность, связанную с вопросом «зачем?». Страшная это бывает ответственность, и все здесь

зависит от достоинства целей, ради которых делается тот или иной шаг. Одно дело ялтинская дама, приятно проводившая время с Маметкулом и Сулейманом, и другое дело — Алехин и Анна Алексеевна, одно дело Гуров в начале знакомства с Анной Сергеевной, и другое дело — он же в конце рассказа. Имеют ли он и Анна Сергеевна право пользоваться алехинским рецептом, есть ли у них такое «высшее», во имя которого можно и должно принять счастье и несчастье, свое и чужое, — это дело их совести. Нас занимает здесь г-н Чехов, и, я думаю, нет надобности распространяться о том, какая произошла в нем перемена, как расширилось его понимание действительности и как усложнилось его отношение к ней.

Старая тема г-на Чехова — житейская пошлость — продолжает и теперь интересовать его. Но она уже не смешна для него, по крайней мере не только смешна, а и страшна, и ненавистна. «Человек в футляре» (1898), учитель греческого языка Беликов — ходячая, воплощенная пошлость. И, однако, это ничтожнейшее существо, бессознательно наглое и вместе трусливое, пятнадцать лет держало гимназию и весь город в страхе. «Мыслящие, порядочные читают и Щедрина, и Тургенева, разных там Боклей и прочее, а вот подчинились же, терпели... То-то вот оно и есть». Это «то-то вот оно и есть» символически выражает недоумение перед силой пошлости: никакого объяснения люди не находят и только руками разводят. Когда почтмейстер Сладкоперцев распустил ложный слух, что его жена состоит в любовной связи с полицмейстером Залихватским, он знал, что делал, знал нравы своего города: полицмейстера побоятся, он — власть. Но Беликов даже и не власть, он просто мрачный и тупой пошляк. И достаточно было одного смелого человека, который грубо обругал его и буквально спустил с лестницы, чтобы Беликов просто-напросто заболел от огорчения и умер. Но этот смелый человек явился в город только после пятнадцати лет тиранического господства Беликова. Его «с большим удовольствием» похоронили, радуясь «свободе». «Но прошло не больше недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне; не стало лучше. И в самом деле, Беликова похоронили, а сколько еще таких человеков в футляре осталось, сколько их еще будет! "То-то вот оно и есть", — сказал Иван Иваныч и закурил трубку. "Сколько их еще будет!" — повторил Буркин».

Так кончает писатель, начавший свою деятельность с того, что каждым своим рассказцем говорил: весело жить на свете,

12 Зак. 3516

господа! Какое уж тут веселье, когда смелый человек, готовый спустить с лестницы ничтожного пошляка, является в пятнадцать лет раз! Да и то еще остаются «человеки в футлярах» и люди только руками разводят: то-то вот оно и есть!

Я сказал: «так кончает» г-н Чехов. Следовало бы сказать: так продолжает. Конца г-ну Чехову еще далеко не видно. За рассказами «О любви», «Крыжовник», «Человек в футляре», «Случай из практики» он дал широко задуманный и превосходно выполненный рассказ «В овраге». И это новый шаг вперед. Я не буду рассказывать содержание «В овраге», потому что эта вещь еще у всех в памяти. Не буду теперь вообще говорить о ней, как ничего не говорил о драматических произведениях г-на Чехова. Я пока хотел сказать лишь «кое-что» о нем.



А. Л. ВОЛЫНСКИЙ

Антон Чехов

I

Под мертвой корой формализма. — «Человеку нужно не три аршина земли». — Сквозь тонкое стекло

Я перечел несколько рассказов Чехова, разбросанных по разным журналам. Какое яркое развитие таланта! Он стал глубокомысленным и при своей меланхолической простоте духовно-содержательным. Каждый рассказ занимает всего несколько страниц. Это наброски углем, где отчетливые контуры выступают на дымно-сером поле. Как истинно художественные создания, они требуют внимательного чтения: останавливаешься на каждом штрихе, ощущая под ним глубокую, важную, некричащую правду. Описания, сделанные мимолетно, как бы невзначай, с какой-то толстовской незатейливостью, органически сливаются с повествованием, — кажется, будто они окутывают людей и их действия, как воздух, иногда ясный, иногда мглистый, иногда несущийся морозною вьюгой. Таких описаний нет ни у одного из новейших русских беллетристов. Вот когда Чехов окончательно вышел из «кустарного» искусства и сделался настоящим крупным явлением. Коротенькие рассказы его прочитываются в несколько минут, но овладевают мыслью и воображением на целые часы. По своему значению они совершенно заслоняют все объемистые, многословные и претенциозно-наблюдательные романы разных маститых беллетристов современности. Эти романы похожи на бесконечно длинные скирды сухой мертвой соломы, а маленькие поэтические произведения Чехова горят живым огнем. Сопоставишь их с мертвой соломой маститой беллетристики, и от нее остается только серый пепел — словно ее подожгли спичкой. От рассказов Чехова, с самым простым содержанием,

без всякой беллетристической интриги, струится какое-то едва уловимое тонкое веяние. Оно носится над рассказами, как душа их, скорбная, чуткая, прозревшая жизненную суету. Ничтожные картинки повседневной жизни, отдельные моменты несложных душевных движений приобретают многозначительность, потому что над ними простерт легкий покров вдохновенной мысли. Дочитываешь повествование с грустным серьезным настроением, — кажешься сам себе умаленным, но безобидно умаленным среди серой правды человеческой жизни, бездонной и бескрайней. Какое развитие таланта в глубину, какое быстрое расширение внутреннего писательского кругозора!

«Человек в футляре», «Крыжовник» и «О любви» не только связаны между собою единством внутреннего настроения, но как бы вставлены в одну рамку: рассказы ведутся от лица трех приятелей, которые обмениваются в дружеской беседе своим житейским опытом. Учитель гимназии Буркин рассказывает свои воспоминания о другом учителе, Беликове. Это был странные человек, заглохший в одиночестве, с забитою и как бы напуганною душой. Он выходил на улицу не иначе, как в калошах и с зонтиком, вечно защищаясь от непогоды. Он рад был бы спрятаться в глухой футляр не только от внешних стихий, но и от самой жизни. Все неожиданное, мало-мальски нарушающее шаблон привычного серого существования, приводило его в трепет: он съеживался, негодовал, недоумевал, предчувствуя какие-то беды. В жизни его, однако, совершилось маленькое драматическое событие: он умудрился влюбиться в бойкую интеллигентную хохлушку и почти уже решился сделать ей предложение, как вдруг брат ее грубо спустил его с лестницы. Несчастный Беликов скатился вниз, прямо к ногам возвращавшейся домой хохлушки. Он не вынес этого потрясения и позора, слег в постель и через месяц умер. «Хоронили его, — говорит Буркин, — мы все, т. е. обе гимназии и семинария. Теперь, когда он лежал в гробу, выражение у него было кроткое, приятное, даже веселое, точно он был рад, что, наконец, его положили в футляр, из которого он уже никогда не выйдет. Да, он достиг своего идеала. И как бы в честь его во время похорон была пасмурная, дождливая погода, и все мы были в калошах и с зонтами».

Таково содержание этого небольшого эскиза. Несмотря на то, что главные черты его представляются несколько надуманными и самый образ человека в футляре сбивается на аллегорию, он производит глубокое впечатление. Можно сказать, что

настроение автора — унылое, но вдумчивое — преобладает здесь над художественною живописью. За ним все время следишь и заражаешься им, потому что в нем есть глубокая лирическая правда. Всякая человеческая душа испытывает по временам горечь одиночества, оторванности от людей, почти вынужденной замкнутости, и вот почему даже этот ничтожный Беликов, трусливо послушный министерским циркулярам, кажется нам почти живым человеком. Чехов сумел пролить на эту уродливую, жалкую фигурку провинциального учителя мягкий гуманный свет. В жизни таких людей презирают и гадливо побаиваются, совершенно так же, как это представлено в рассказе. Но вот художник с тонким чутьем подошел к этому гаденькому человеку и открыл в нем, под мертвой корой формализма и раболепия перед начальством, несчастную боязливую душу. В свете искусства неизбежно выступает психологическая правда, смягчая жестокость и резкость обычного житейского суда одних людей над другими. Писателю не приходится подчеркивать свою либеральную тенденцию, свое отвращение к жизни, управляемой канцеляриями, ко всему этому чиновничьему холопству, которое, под предлогом исполнения каких-то гражданских обязанностей, проникает в жизнь, мешая ее вольному течению. Свободолюбие художника видно из каждой черты его рассказа. Не напрягаясь, не щеголяя нигде никакими задорными словечками, он дает нам понять свою душу чисто художественными средствами: читатель чувствует себя подавленным сырым туманом и дождливыми облаками, которые лениво ползут над действующими лицами, ему хочется разорвать их, чтобы увидеть ясное небо и солнце. И вместе с тем читатель ощущает в рассказе тоскливое веяние, идущее от самого автора, который тоже томится серыми буднями российской жизни, тоже хочет солнечного тепла и света. Так искусство, правдивое и глубокомысленное, неуловимыми словами создает в душе то, чего не достигло бы никакое рассудочное воздействие на ум и волю.

«Крыжовник» отдельными своими штрихами еще более сгущает тоскливые туманы души. Речь идет о человеке, который долго мечтал купить себе маленькую усадьбу, с дорожками в саду, цветами, скворешней, карасями в прудах и главное — с кустами крыжовника. И вот он, наконец, стал обладателем такой усадьбы и лениво засел в ней телом и душой, выращивая крыжовник. Никакого другого содержания, никакой фабулы нет в этом очерке, но глубокое отвращение автора к праздной сытой животной жизни, хотя бы и на лоне приро-

ды, прорывается в ярких тирадах рассказчика, можно сказать, даже в ущерб обычному художественно выдержанному повествованию Чехова. В отдельных фразах, кратких и сильных, слышится умный протест против всякого суживания потребностей и запросов человеческой души. «Принято говорить, что человеку нужно только три аршина земли. Но ведь три аршина нужны трупу, а не человеку... Человеку нужно не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа». Какая прелесть и смелость выражений, какой взрыв вдохновенной воли! Говорят, что человеку нужно только три аршина земли. Когда эти слова говорит Толстой[1], он открывает человеку своим суровым отрицанием всех земных благ его высшее духовное призвание; человеку не нужна земля, потому что ему нужно только небо. Чехов говорит, что человеку нужен весь земной шар, вся природа, весь простор видимого света, и эти слова тоже — другим путем — ведут человека от всяких тленных сокровищ к полному раскрытию духа. Как бы возражая Толстому, Чехов невольно вступает в область тех же высших, надземных настроений. Одно осторожное прозаическое слово, рисующее перспективы возможного, совершенно разбило бы очарование его своеобразного протеста. Скажи он, что человеку нужно *много* земли, приведенная тирада приобрела бы обычный характер политико-экономического благомыслия. Но художник высоко поднялся над тривиальностями ординарного мышления и одним взмахом кисти отразил фантастический полет души, ту почти безумную неумеренность ее требований, которая таит в себе высшую правду. Не мало и не много земли нужно человеку, — ему нужен весь мир, и даже весь мир мал ему, ибо, по существу своему, он только странник в этом видимом мире, — странник, который ищет путей, ведущих в иной, высший, безбрежный мир. Опять-таки можно сказать, что афоризмы истинного художника, даже когда они высказаны по поводу надобностей практической жизни, заключают в себе больше смысла, больше двигательных импульсов, чем всякие рассудочные размышления.

И тут же, вслед за этой бесподобной тирадой, новый взрыв человеческого протеста против той беззаботной внешней тишины, которая застилает внутреннее страдание людей, против той подленькой терпеливости, которая заставляет говорить, что все должно переустроиться само собою, без скачков, постепенно. «Надо, чтобы за дверью каждого довольного, счастливо-

го человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал стуком, что есть несчастные». Этот образ человека, рассеивающего «молоточком» суетные иллюзии, вносит в публицистический по содержанию монолог тревожный свет обличительной мудрости. первоначальная мысль переходит у художника в настроение более сложное, более возвышенное. А душевное нетерпение при виде медленно плетущегося прогресса разражается восклицаниями, которые звучат как призыв к подвигу. «Вы ссылаетесь на естественный порядок вещей, на закономерность явлений, но есть ли порядок и законность в том, что я, живой, мыслящий человек, стою над рвом и жду, когда он зарастет сам или затянет его илом, в то время как, быть может, я мог бы перескочить через него или построить через него мост? И опять-таки во имя чего ждать? Ждать, когда нет сил жить, а между тем жить нужно и хочется жить!» Перескочить через ров — таково яркое, образное выражение смелой освободительной мысли. Маленький эскиз чуть заметными чертами, простенький набросок из беспросветно-серой жизни, — а над ним витает живая душа автора, скорбящая, непримиримая, негодующая.

Третий собеседник, Алехин, совершенно опустившийся помещик, а некогда идейно настроенный человек, рассказывает историю своей любви. Он любил и был любим, но, сохраняя условную корректность, он не хотел расстраивать чужую семейную жизнь. Он был благороден. Между ним и ею было как бы стекло: они постоянно встречались, можно сказать, жили в атмосфере общих интересов, и пока стекло было ясно, смотрели в душу друг другу. Но с течением времени это стекло, — тонкая ограда дружеской неприкосновенности, ломающаяся при любви, — стало тускнеть, затуманиваться от горячего стесненного дыхания взаимно и бессознательно недовольных людей. Пришел момент, и они должны были разлучиться. Она навсегда покидала город, в котором жил Алехин. «Когда она уже простилась с мужем и детьми и до третьего звонка оставалось одно мгновение, я вбежал к ней в купе, чтобы положить на полку одну из ее корзинок, которую она едва не забыла. И нужно было проститься... Когда тут, в купе, взгляды наши встретились, душевные силы оставили нас обоих. Я обнял ее, она прижалась лицом к моей груди, и слезы потекли из глаз. Целуя ее лицо, плечи, руки, мокрые от слез — о, как мы были с ней несчастны! — я признался в своей любви и со жгучей болью в сердце я понял, как ненужно, мелко и обманчиво было все то, что нам мешало любить. Я понял, что когда любишь, то

в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить с высшего, более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель, в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе». Вот заключение этого крошечного романа, написанного с очаровательной простотой. И стройная белокурая женщина с милыми ласковыми глазками, и романтические отношения сквозь тонкое стекло, и разные трогательные подробности, и сам Алехин, молодой, чистый, сдержанный, — на восьми страницах чудесная художественная ткань, какую вы напрасно стали бы искать у маститых романистов бурно-пламенного или сангвинически-наблюдательного характера. При этом, может быть, незаметно для талантливого автора, в крошечном романе воплотилась какая-то целомудренная правда. Алехин задним числом бичует собственное самоотречение, но есть великие секреты искусства: оно непреднамеренно достигает полноты художественно-нравственного очарования. Автор захватил в своей маленькой истории одну из редкостных сторон жизни, которая обыкновенно идет другими путями, и в том, как он ее представил, есть какая-то тихая, грустная, ничем не заменимая поэзия.

Вот и вся маленькая трилогия, которая начинается изображением «человека в футляре» и кончается изображением людей, разъединенных стеклом. Грусть стелется сумеречным туманом над плоскими равнинами русской жизни. Сколько нужно искреннего таланта, живого воображения, чтобы писать серыми красками по серому фону так, как пишет Чехов! Ни одной крикливой ноты, ни одного банального штриха, несмотря на некоторую старомодность повествовательной структуры и отсутствие привлекающих внимание новейших красок, все эти очерки в гораздо большей степени принадлежат современной волне идейных настроений, чем разные тенденциозные писания с намерением приобщиться к этой волне. Этот серьезный талант тихо и скромно откапывает какие-то нетронутые уголки и двигается, подвигая вперед и русскую литературу. Читая Чехова, чувствуешь себя на лоне настоящего искусства.

II

«Воскресное утро». — «Ионыч». — По следам Толстого. — «Ходи да ходи»

«Случай из практики» — вещь недоделанная, местами смутная, как сон, и тем не менее преисполненная благодатных

для искусства настроений. В рассказе не идет речь ни о каком драматическом случае, а действующие лица движутся как-то особенно тихо, словно тени. Богатая девушка, владелица миллионных загородных фабрик, лежит больная, и окружающие не понимают, что с нею. Глаза ее на некрасивом лице, с крупною нижней челюстью, светятся умною грустью. Вызванный из Москвы доктор постигает чисто психическую причину ее болезни, ее вечных бессонниц среди монотонного шума и грохота фабрики. Душа ее ноет и стонет под тяжестью этих противочеловеческих богатств. Сердце ее коченеет в бездельном одиночестве. Ей нужно было бы порвать с этой жизнью, бросить все свои богатства, — тогда она воскреснет. Этими словами доктор уже вносит в ее душу целительный луч, который, быть может, вызовет в ней новое брожение ее внутренних сил. К утру ей становится легче, и она выходит на крыльцо проводить доктора — уже обновленная. Было воскресенье, и «Лиза была по-праздничному: в белом платье с цветком в волосах, бледная, томная. Она смотрела на него, как вчера, грустно и умно, улыбалась, говорила все с таким выражением, как будто ему хотела сказать что-то особенно важное — только ему одному». А доктор, удаляясь в экипаже от этих тяжелых каменных громад, думал о том времени, когда жизнь станет для всех свободной и отрадной, «как это тихое воскресное утро». Можно сказать, что весь рассказ, — с его ночным мраком, с жутко светящимися фабричными окнами и расплывающимися кошмарами богатой молодой девушки, — проникнут скрытою мечтою о каком-то воскресном утре, о каком-то новом возрождении или, вернее сказать, о духовном перерождении людей. Художественная сторона рассказа не отличается особенно выдающимися достоинствами, но его настроение таит в себе элементы богатого творческого процесса. Воскресное утро — какой живой символ, вылившийся из встревоженной души чуткого современного человека!

«Ионыч» — рассказ, проникнутый тонким внутренним юмором. Фон и действующие на этом фоне лица — настоящая русская действительность. Эти люди — неудачные дилетанты искусства, воображающие себя непризнанными талантами, разные добродушные домашние комедианты и комики, опускающийся, полнеющий, жиреющий доктор — типично русские люди. И медленный, вялый темп их жизни тоже характерен для России. Ионыч — это и есть жиреющий доктор, переживший легкий неудачный роман без всякого ущерба и без всякого значения для души, а затем удачно практикующий

и наживающий большое состояние. «У него в городе большая практика, некогда вздохнуть, и уж есть имение и два дома в городе, и он облюбовывает себе еще и третий, повыгоднее, и когда ему в Обществе взаимного кредита говорят про какой-нибудь дом, назначенный к торгам, то он без церемоний идет в этот дом и, проходя через все комнаты, не обращая внимания на неодетых женщин и детей, которые глядят на него с изумлением и страхом, тычет во все двери палкою и говорит: “Это кабинет? Это спальня? А тут что?” — и при этом тяжело дышит и вытирает со лба пот». Эти строки совершенно бесподобны по точности и тонкости юмористической живописи. Видишь этого человека, оплывшего жиром до полной нечувствительности к чужой интимной жизни, до полной потери нравственной деликатности. Настроение рассказа — удушливое, гнетущее, хотя автор на этот раз не дает воли никаким лирическим излияниям.

«По делам службы» — одна из самых ярких вещей в этом цикле рассказов Чехова. Старик сотский, вечный безропотный странник из одного конца волости в другой, глухая, заметенная снегом деревушка, напуганная самоубийством страхового агента, хмурого неудачника-дворянина; неистовая вьюга, воющая в трубах и на чердаках, прерывающая сообщение между деревнями, бессильная болтовня разных интеллигентных деятелей деревни — все это представлено в изумительных по силе художественных образах. Описание ночного переезда по заметенной вьюгою дороге достойно Толстого[2]: неожиданные, смелые эпитеты, целый вихрь тонких деталей, схваченных художником в поэтическом полете и, в отличие от Толстого, легкость и беглость стиля, без его подъемов и провалов. Чудесное описание, единственное в своем роде в молодой русской литературе. Рассказ проникнут философией русской действительности в проявлениях ее серого, массового, безвестного труда, в едва уловимых законах ее долготерпеливого и многострадального существования. То, что поверхностным интеллигентным людям, приезжающим в деревню по делам службы, кажется отрывочным и случайным, осмыслено художником как нечто единое и цельное. На этой беспредельной равнине, скованной морозом, занесенной снежными сугробами, все слито невидимыми внутренними причинами и томится общими настроениями, общей тоской об ясном небе и солнце. Несмотря на отдельные, рассудочно-аллегорические штрихи, «По делам службы» — одно из самых замечательных произведений Чехова.

«Новая дача» по манере повествования — вещь строго художественная. Тема рассказа — соприкосновение двух миров, крестьянского и интеллигентного, — соприкосновение, которое кончается полным разладом. Действующие лица вырисованы с необычайной твердостью, хотя рассказ занимает всего один газетный фельетон и в своем содержании лишен, так сказать, центральной оси. Без сентиментального народолюбия, с простою сердечностью, Чехов следит за жизнью деревни, и вся художественная картина озаряется у него светом глубокого внутреннего сочувствия. Видно, что писатель хорошо знает и понимает народную душу и жизнь, улавливает воздействие на нее разных внешних умственных и социальных сил и разбирается в сложных вопросах современного народного быта с тонкой осторожностью и проницательностью. Кузнец Родион Петров и его жена Степанида, безбородые с рождения отец и сын Лычковы, высокий седой старик Козов с длинной узкой бородой и палочкой крючком, Володька, сын кузнеца Родиона, и жена его Лукерья, молодая некрасивая баба с глазами навыкате, — все это поразительно живые лица. Нельзя тоньше, чище и увереннее рисовать людей с различными индивидуальными физиономиями. Это целый мир характеров, привычек и идей. Вся деревня, прилегающая к Новой даче, — усадьбе инженера Кучерова, — ощущается в ее треволнениях и брожениях. Читатель понимает, что Новая дача, где по вечерам жгли бенгальские огни и ракеты, откуда господа выезжали кататься в коляске с желтыми колесами или в экипаже, запряженном беленькими пони, а то и на лодке с парусами и красными фонариками, — должна была возбуждать в деревне неприязненное недоумение и оставить воспоминание какого-то сна или сказки. Добрые и либерально мыслящие господа хотели сойтись с крестьянами, помочь им, но у них не хватило для этого ни душевного чутья, ни терпения. Сойтись с народом оказывается не таким простым делом, и мудрый мужик, кузнец Родион, объясняет жене Кучерова всю его трудность в следующих бесподобных словах: «Ты ничего... потерпи годика два. И школу можно, и дороги можно, а только не сразу... Хочешь, скажем к примеру, посеять на этом бугре хлеб, так сначала выкорчуй, выбери камни все, да потом вспаши, ходи да ходи... И с народом, значит, так... Ходи да ходи, пока не осилишь». Надо прежде всего внутренне сжиться с народом, выкорчевать все недоразумения и нелепости, крепко засевшие в народном уме и мешающие ему развиваться и доверчиво подходить к людям иной культуры. Только тогда можно найти пути для сближе-

ния столь различных сил. Несмотря на описанные в рассказе будничные драмы деревенской жизни, ссоры и драки, он проникнут какой-то отрадной многодумной тишиной, которая придает ему характер эпического повествования. А среди этой тишины, словно издалека, доносится широкая, тоскливая народная песня — звучит и замирает над бесконечными равнинами.

Все глубже и шире развивается свежий талант Чехова.

III
Черты биографические. — Слава Чехова. — Московский Художественный театр

Самый большой талант в современной русской беллетристике, Антон Чехов, должен быть поставлен — по приказу художественной преемственности — сейчас же за Толстым. Он довел до конца изображение нормальной русской души, которая на переходе из одной исторической эпохи в другую, начала томиться разлагающими ее недугами. Чехов, как врач, тихо стал у постели смертельно больного человека. И какое чудесное искусство родилось под пером этого врача! Его новеллы, его последние драмы, все, что он пишет, проникнуто глубокой серьезностью и сердечностью, которая так подходит к истинному врачу. Он щупает пульс, слушает сердце, говорит осторожные, мягкие слова и постепенно отвертывается, чтобы скрыть от больного слезы, которые дрожат у него на глазах от чувства своей беспомощности и бессилия победить болезнь. Это святые слезы благодатной русской души. Самый стиль чеховских рассказов, его описания, диалоги героев — все это проникнуто скрытыми слезами автора. Совершенно понятно, почему русская публика за последнее время так полюбила этого талантливого человека. По мере того, как для нее самой выяснялся ее недуг, он становился все более и более близок ей, потому что она начала узнавать себя в его скорбном искусстве, и потому что сам он становился все серьезнее и сердечнее.

Чехов начал свою литературную деятельность невинными пустячками, которые печатались в сатирических журналах. Его знал только небольшой круг общества, но, как это бывает с истинно талантливыми людьми, он уже и тогда имел своих горячих приверженцев. Из этого небольшого круга имя его, его литературный псевдоним, Чехонте, мало-помалу выплыло в большую публику. В Петербурге сложилась легенда, что пер-

вым успехам Чехова сильно содействовало «Новое время». Чуткая газета будто бы сразу заметила и выдвинула его! В действительности смешно даже и говорить об этом. Правдивый художник совсем не нуждался в покровительстве газетных меценатов. В настоящую большую русскую литературу Чехов вошел своими вещами, напечатанными в «Северном вестнике» редакции Евреиновой[3]. О нем заговорила критика, им стало увлекаться общество. С этого момента известность и популярность его все росли, несмотря на придирки к нему со стороны либеральных журналов и несмотря на то, что параллельно с развитием его таланта стали раскрываться и другие беллетристические дарования, тоже имеющие шумный успех.

Слава Чехова затмевает собою все другие современные молодые славы. Особенно содействовали этому его последние пьесы — «Чайка», «Дядя Ваня» и «Три сестры», которые идут с огромным успехом на сцене московского Художественного театра. Публика увидела перед собою чеховских героев в живом воплощении и узнала в них самое себя. Мучащие ее болезни оказались вскрытыми на сцене нежною и осторожною рукой, и хотя в произведениях Чехова нет исцеляющей силы, в них есть зато сострадание и бескорыстное утешение. Над умирающим старым человеком носится греза о далеком будущем, о более здоровых и счастливых потомках, которые помянут добрым словом трудившихся и страдавших для них людей. Так мечтает, успокаивая себя среди засасывающей его провинциальной жизни, доктор Астров в «Дяде Ване», так фантазирует полковник Вершинин, тянущий лямку военного быта, в «Трех сестрах». Оба они выдаются из своей среды и потому притягивают к себе чуткие женские сердца, и оба, как нельзя лучше, отражают глубокое настроение самого Чехова, его собственные мечты, его собственные утешения. В самом деле, среди брожений современной литературы, знаменующих появление нового человека, Чехов стоит особняком, почти одиноко. Наиболее кипучая волна современности отлила в другую сторону — по направлению от Толстого к Достоевскому, и вот почему Чехов, который органически вырос из почвы, вспаханной Толстым, гораздо более близок читательской массе, чем многим из своих собратьев по перу. С этими людьми он имеет, однако, нечто общее, отличающее его от Толстого. Толстому кажется, что старый человек, не переставая быть старым, может все-таки радикально пересоздать свою жизнь. Его герои докапываются до причины своего жизненного недовольства путем сознательного самоанализа и таким образом находят нормальный исход

для своих томлений. Герои Чехова болеют и сами не знают, чем болеют, умирают, и не знают, отчего именно умирают, и это их незнание и непонимание являются доказательством того, что они подошли к какой-то большой, сложной, еще не объемлемой ими правде. Художник сам еще не обнял этой правды и, может быть, никогда не обнимет ее, но он стоит перед нею, чувствуя всю ее важность. Хороня своих героев, он уже как бы склоняется перед какой-то новой, сверхнормальной истиной.

Слово его, такое вдумчивое, такое благородное, передает конвульсию ветхого человека, из которого должен выйти новый человек. Он живет в старом воздухе, но задыхается в нем. Вот почему все его последние пьесы — «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», при удивительной талантливости чисто беллетристического характера, показывают нам людей, которые тоскуют, томятся в разных уездных болотах, полны каких-то судорог, но не имеют силы вырваться из своего положения на свободу, в жизнь, мало-мальски их удовлетворяющую. Такая масса психологических томлений, какое-то непрерывное рыдание со сцены и никакого проблеска того будущего, которое одним краем уже коснулось настоящего, которое уже шевелится внутри человека, уже бьется в нем, уже вырывается иногда у миссионерских натур в новых освободительных словах. Эта чеховская психология, отражающаяся в дивном художественном зеркале, — психология великолепная, но бессильная: ее мотивы не могут собраться, сосредоточиться в одной точке, поднять в человеке его волю, — то, что делает его человеком по преимуществу, борцом за себя, за свою жизнь, в глубочайшем смысле этого слова. Герои чеховских произведений — это какие-то безвольные люди, т. е. люди, лишенные той силы, которая является принципом всякой индивидуальности, всех норм жизни, личной и исторической. Они страдают и протестуют, но не живут, они чувствуют, но не имеют страстей, которые непроизвольно выносят человека на новые пути, они смутно грезят о чем-то ином, но не знают, чего именно хотят. Они пьянствуют и кричат в своих комнатах под низкими потолками, а не под небом, не на открытом воздухе. Все это превосходно в смысле литературной живописи, но для сцены всего этого мало, потому что сцена, с ее средствами, с ее особенными задачами, не может, не должна давать одну только психологию. Она должна показывать волевую жизнь человека и связанные с этой жизнью страсти, — не одну только психологию человека, а борьбу на почве этой психологии за то, что есть в ней стремительного и воплотимого. Она должна выражать идеи, но не в логической

их форме, не в форме рассуждающей философии, а в форме волевой, в упорстве духа, борящегося за эти идеи, приносящего им свои жертвы. Сцена должна давать вдохновенную дидактику в страстных подъемах всего человеческого существа, ибо это единственная форма дидактики не рассудочной, а художественно воплощенной и выражающей гораздо больше, чем самое умное слово рассудка. Это дидактика примера, заражающего своей страстью, дидактика голоса и жеста, в которых больше непосредственной правды и неуловимого, но глубокого смысла, чем в сотнях публицистических трактатов.



В. П. АЛЬБОВ

Два момента в развитии творчества Антона Павловича Чехова

(Критический очерк)

Просматривая том за томом бесчисленные очерки и рассказы г-на Чехова, пристально вглядываясь в них, улавливая сходные черты, вы легко поддаетесь странной иллюзии: вы уже не у себя в кабинете, а в мастерской художника, где на стенах рядами развешаны картины. Вы окидываете взглядом комнату, и прежде всего вам бросается в глаза разнообразная окраска картин. Основных тонов, по-видимому, немного. Но сколько разнообразных, неуловимых оттенков! Вот ряд картин с розовой окраской. Этот розовый цвет начинает, наконец, раздражать ваши глаза, и вы переходите к другому ряду. Здесь другая окраска, синевато-зеленая, успокаивающая, и другие картины, ласкающие, манящие. Но и в том, что раньше казалось вам розовым, вы начинаете улавливать синеватые и светло-зеленые оттенки. Дальше темная, мрачная окраска, и сколько таких картин! Мрачный тон утомляет и удручает вас, но теперь и то, что раньше слегка раздражало ваш глаз, начинает отливать красновато-багровым блеском... И вдруг все смешалось на ваших глазах. Розовые, синие, зеленые, темные полосы быстро мелькают одна за другой, и вы начинаете видеть все в новом, каком-то фантастическом освещении. Какая-то странная, тусклая, однообразно-серая пелена заслонила от вас живую игру цветов и их бесконечно-разнообразных оттенков. Вы встряхиваетесь, чтобы освободиться от этого странного впечатления, и догадываетесь, что художник и картины тут не при чем: это просто у вас зарябило в глазах...

Освободившись от этой странной иллюзии, вы снова начинаете, теперь уже медленно, одну за другой, рассматривать кар-

тины и легко убеждаетесь, что тут разные цвета и очень много оттенков. Вы находите дальше, что сами картины различны и по исполнению, и по значению. Тут и простые фотографии, безукоризненные по отделке, но ничего не говорящие ни уму, ни сердцу. Вы окидываете их взглядом и быстро проходите мимо. Вот целый ряд набросков, этюдов, разнообразных по содержанию, но одинаковых или схожих по теме. Вы чувствуете, что это не простые фотографии, что художник вложил в них что-то свое, лично ему принадлежащее, наложил на них печать своей нравственной личности. Но тема слегка затронута, с какой-нибудь одной стороны, или в разных картинах с разных, но близких сторон, и вы, чувствуя легкую досаду и неудовлетворенность, проходите дальше. И вдруг вы остановились перед картиной, которая сразу поразила вас и надолго приковала к себе. Картина как будто знакома вам. Линии, краски, фигуры, положения — все это вы раньше видели на фотографиях и набросках. Но в них есть что-то новое, одухотворенное. То же лицо, но иначе смотрит. Вы пристально всматриваетесь в подробности, заходите с разных сторон и наконец угадываете замысел художника. То, что раньше слегка тревожило вас, здесь, возведенное в перл создания, озарилось новой красотой, и вы испытываете чувство полного, глубокого удовлетворения, и многое из раньше виденного, но незамеченного или непонятного, всплывает в вашем сознании и становится ясным. Идете дальше — и опять наброски, этюды, но здесь уже другая тема; и снова картина, глубокая, одухотворенная. Весь процесс творчества художника в своих результатах проходит перед вами, и на примере г-на Чехова очень удобно вы можете проследить развитие, постепенный рост художественного таланта.

Но не только художественного таланта. Глеб Успенский в своей автобиографической записке писал, что его биография — это его сочинения[1]. С таким же правом это может сказать про себя г-н Чехов. По крайней мере, то, что больше всего интересует нас в биографии писателя — его духовная личность, ее постепенный рост, его думы, настроение, мировоззрение — все это, несмотря на всю сдержанность и корректность г-на Чехова, а порой и неясность его полупризнаний, достаточно отразилось в его произведениях. Правда, у него нет ничего кричащего, резкого, бьющего в глаза. Вы не услышите от него ни воплей, ни рыданий, ни негодующего крика, ни презрительного смеха. И когда он рисует наиболее отвратительные типы, по-видимому, он совершенно спокоен, как будто делает дело, лично ему совершенно чуждое,

постороннее. Но это спокойствие — просто сдержанность воспитанного человека, за которой скрывается натура, глубоко чувствующая, тоскующая, страстно чего-то ищущая. Стоит только взять его почти любое описание природы, которая смеется, плачет, тоскует, томится, чтобы составить о нем представление как о писателе глубоко субъективном. В сущности, его произведения есть история его души, сначала беспечной, потом глубоко тоскующей и наконец, по-видимому, нашедшей удовлетворение. Со временем, конечно, биография даст нам настоящий ключ к всестороннему пониманию его произведений. Но пока что будет, попытаемся только на основании его произведений отметить главнейшие моменты в его развитии.

I

А. П. Чехов начал свою литературную деятельность очень мелкими, иногда миниатюрными, в страничку или две, очерками, которые собраны теперь в первых трех томах издания Маркса. Это изящные, тщательно обработанные безделушки, хотя встречаются рассказы и малообработанные, представляющие, очевидно, черновые наброски. Встречаются и такие рассказы, где фантазия автора и наблюденные черты действительности не слиты органически, а лежат полосами друг возле друга, как две химически несходные жидкости. Таких рассказов, впрочем, мало. Зато почти все написаны просто так, pour rire[2], чтобы позабавить читателя. Напрасно мы стали бы искать здесь определенное мировоззрение художника, но есть то, что принято называть настроением.

Преобладающее настроение автора за этот период его деятельности можно сравнить с теми чувствами, которые испытывает турист, в первый раз отправляясь путешествовать в какую-нибудь незнакомую страну просто для развлечения или отдыха. Сколько там нового, интересного, любопытного! Какие виды, костюмы, типы! Какие странные и смешные обычаи, сколько вообще занимательного, любопытного! И он все одинаково осматривает, ему одинаково любопытно и ничтожное и важное. Но, не зная страны, он по всему скользит беглым взглядом, ни во что не всматривается пристально, ко всему относится с легкой иронией. Ему все любопытно и ничто в частности не успело его заинтересовать. Приблизительно такое же настроение было и у г-на Чехова в первое время. На литературное поприще он вступил, как турист без всяких претензий.

Бегло схватит какое-нибудь душевное движение или вообще явление жизни, вставит его в изящную рамку и любуется им или смеется над ним то заразительно весело, то слегка иронически. Вместе с ним любуется и смеется читатель. Да и как не любоваться, когда все это так красиво выходит! И как не смеяться, когда, в сущности, в жизни так много смешного, особенно в той серенькой, будничной жизни, которую изображает г-н Чехов. Сколько смешного расскажут про себя или друг про друга ее незаметные ничтожные герои — все эти пьяненькие, празднобалтающие, мелочно-самолюбивые, глуповатые, глупенькие и дубинноголовые, эти дамочки, порхающие, интригующие, неугомонно щебечущие. Какие все это смешные уроды, какие чудаки! В этом беззаботном смехе, который звучит почти в каждом рассказе, для г-на Чехова характерно именно то, что здесь смехом все начинается и смехом кончается, подобно тому, как это было с Гоголем в первое время его литературной деятельности. В этом смехе нет нравственного элемента, и его миниатюрные комедии, в сущности, настоящие водевили. Редко среди этого смеха раздается грустная нота и очень редко она переходит в мрачное настроение, за которым чувствуется глубокая драма.

С течением времени эта, изредка звучавшая, безотрадная нотка раздается все чаще и чаще и становится интенсивнее. Это уже заметно на второй половине третьего тома. В рассказах четвертого и пятого томов от прежнего беззаботного настроения не остается и следа. Как в настроении, так и в других сторонах его творчества происходит какой-то перелом или, вернее, болезненный надлом. Прежний балагур-рассказчик, о чем-то загрустил и глубоко задумался. Даже когда он, по старой привычке, собирается пошутить, впадает в прежний тон, то шутка выходит какою-то странною, тяжелою, неуместною, словно пошутили в комнате, где лежит труднобольной («Ванька»). Что же такое случилось?

Может быть, лично с ним случилось что-нибудь такое, что заставило его призадуматься; может быть, жизнь, с которою он все больше знакомился, утомила его своим однообразием, как та безграничная степь, которую он описал с таким безнадежно-тоскливым настроением; может быть, он увидел, что в жизни далеко не все так понятно и просто, как кажется с первого взгляда. С настроением беспечного туриста прогуливаясь по палестинам родной действительности, все расширяя круг своих наблюдений, ближе присматриваясь к действительности, он не мог не заметить, что в жизни уж вовсе не так много смешного, как это кажется человеку, у которого бьющее через края веселье молодос-

ти окрашивает все в розовый цвет. Сама жизнь, изображаемая им, не могла не показать ему, как часто смех и слезы идут рука об руку, и как часто за тем, что кажется смешным с первого взгляда, скрывается глубокая драма. Но, несомненно, немалую долю влияния оказал на него и тот переворот в настроении и миропонимании общества, который начинался в конце 70-х годов. Вот как говорит об этом перевороте один из его персонажей. Тогда новое миропонимание «начинало входить в моду публики и потом в начале 80-х годов из публики стало переходить в литературу, науку и политику. Мне было тогда не больше 26-ти лет, но я уже отлично знал, что жизнь бесцельна и не имеет смысла, что все обман и иллюзия, что по существу и результатам каторжная жизнь на острове Сахалине ничем не отличается от жизни в Ницце, что разница между мозгом Канта и мозгом мухи не имеет существенного значения, что никто на этом свете ни прав, ни виноват» («Огни»)[3]. По всей вероятности, эта новая волна и захватила г-на Чехова. По крайней мере, «красивая, сочная мысль о бесцельности жизни и загробных потемках»[4], с ее уродливыми крайностями, полной безвыходностью и пустотою, несомненно отразилась на его творчестве. Так, например, рассказ «Поцелуй» как будто нарочно выдуман на заранее составленную тему — о бессмысленности жизни. Здесь рассказывается, как один поручик, Рябович, под влиянием случайно и ошибкой полученного им поцелуя, целое лето мечтал о любви, о «ней», о семейной жизни, как он нетерпеливо ждал, что на возвратном пути он встретится с прекрасною незнакомкой, и как из этого ничего не вышло по той простой и понятной причине, что его никто не ждал и им никто не интересовался. Странный рассказ, не правда ли? Но этот, несомненно, вымышленный рассказ нужен был г-ну Чехову, чтобы оправдать те мысли, которым предается разочарованный поручик. Стоя на берегу речки, он думал: «Вода бежала неизвестно куда и зачем. Бежала она таким же образом и в мае; из речки в мае месяце она влилась в большую реку, из реки в море, потом испарилась, обратилась в дождь и, быть может, она, та же самая вода, опять бежит перед глазами Рябовича... К чему? Зачем? И весь мир, вся жизнь показались Рябовичу непонятною, бесцельною мистификацией»[5].

Герой рассказа «Пари» презирает все человечество, со всеми его великими и малыми делами, великими и малыми мыслями и на том единственном основании, что, в конце концов, все исчезнет и сам земной шар обратится в ледяную глыбу[6]. В рассказе «Перекати-поле», описывая скитальца, который искал оправдания своей беспокойной жизни, и раздумывая о том, как много

на Руси подобных скитальцев, г-н Чехов «воображал себе, как бы обрадовались все эти люди, если бы нашлись разум и язык, которые сумели бы доказать им, что их жизнь так же мало нуждается в оправдании, как и всякая другая» [7]. Из подобных мыслей и отдельных замечаний, описаний в ранних произведениях г-на Чехова, например, в рассказах «Степь», «Счастье» и др., можно бы набрать целый букет.

Трудно по одним рассказам, лишенным к тому же хронологических помет*, при отсутствии других биографических данных, проследить, как подобное миропонимание или, лучше, миронепонимание повлияло на молодого писателя. Насколько сильно все-таки было это влияние, показывает то обстоятельство, что следы его остаются на нем до сих пор. Именно до сих пор осталась у него привычка на все смотреть под известным углом зрения, не с точки зрения причины и следствия или какой-нибудь моральной точки зрения, а с точки зрения смысла и цели. Хорош поступок или дурен, красиво явление или безобразно, понятно или нет — г-н Чехов, прежде всего, ищет в них *смысла и цели*. Это, за первыми мимолетными набросками, и есть рано определившаяся специально *чеховская* точка зрения на вещи.

Указанное настроение, овладевшее г-ном Чеховым, и по тону, и по интенсивности далеко не однообразно. Иногда это просто грусть, порой глубокая грусть.

Вот, например, как жалуется степная трава на свою безвременно погибшую жизнь. «Она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну, она уверяла, что

---

* Было бы желательно, чтобы г-н Чехов к одному из последующих томов своих сочинений приложил хронологический указатель. Насколько можно судить, в издании г-на Маркса сочинения расположены в хронологическом порядке, хотя этот порядок и не везде выдержан. Некоторые рассказы не вошли в собрание — «Отставной раб», «Огни». Местами, очевидно, изменена редакция. Я имею в виду одно место в рассказе «Три года», где редакция изменена неудачно. Юлия Сергеевна, одно из действующих лиц в рассказе, любуется картиной на выставке. «На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве, поля, потом справа кусочек леса. А вдали догорает вечерняя заря». Юлия вообразила, «что если все идти и идти по тропинке, то захочется вечной жизни». Это в первой редакции («Русская мысль» 1895 г.). В издании Маркса последняя фраза, удачная и простая, заменена другою, неясною и неудачною: «Там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного» [8].

ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивою, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя». («Степь»). И это прекрасное место можно бы прямо поставить эпиграфом ко многим произведениям г-на Чехова.

Иногда слышится глубокая, затаенная тоска по идеалу, которому нет места на земле, тоска по скрытой в жизни красоте, мимо которой равнодушно проходят люди и которая гибнет никому не нужная и никем не воспетая. Вспомним, например, описание ночи в «Степи» [9], или другой его рассказ «Красавицы» [10].

Эта тоска по идеалу слышится и в других рассказах, о чем мы еще будем говорить.

Временами писателем овладевает скука, уныние, какое-то подавленное настроение, происходящее от сознания пустоты и бесцельности жизни, от чувства глубокого одиночества, потерянности человека с его мечтами, порывами среди безграничного мира, который, может быть, таит в себе глубокие тайны, может быть, не имеет никаких особенных тайн, но и в том, и в другом случае одинаково непонятного человеку, равнодушного к нему, порой бессмысленно грубого и жестокого.

В других сторонах творчества писателя происходят также значительные перемены, появляются новые черты. В это именно время вырабатывается своеобразный, чисто «чеховский», пунктирный стиль. Сами рассказы становятся значительно больше по объему и гораздо продуманнее. Из массы случайных, ничем не связанных друг с другом произведений, начинает заметно выделяться та общая тема, которая под конец периода, именно в рассказах 6-го и 8-го томов, почти всецело овладевает писателем.

Чтобы выяснить эту общую тему, а также отчасти найти, чем вызывалось и поддерживалось новое настроение автора, нужно всмотреться в типы и персонажи, созданные г-ном Чеховым за указанное время, и с этой целью их довольно удобно можно соединить в несколько групп.

Животная сторона в человеке, кажется, раньше всего и сильнее всего поразила г-на Чехова. Припомните, например, один из первых его рассказов: «Сирену». По более позднему рассказу «Тиф» мы может проследить, как сменяется настроение человека под влиянием больного, а потом выздоравливающего организма. Но особенно г-н Чехов мастер рисовать цельные звериные, животные фигуры. Таков, например, Вася в рассказе

«Степь». Когда он заглянул в ведро с рыбой, «глаза его замаслились, и лицо стало сентиментальным... Он вынул что-то из ведра, поднес ко рту и стал жевать. Послышалось хрустенье.

— Братцы, — удивился Степка, — Васька пескаря живьем ест! Тьфу!

— Это не пескарь, а бобырик, — покойно отвечал Вася, продолжая жевать. Он вынул изо рта рыбий хвостик, ласково поглядел на него и опять сунул в рот. Пока он жевал и хрустел зубами, Егорушке казалось, что он видит перед собой не человека. Пухлый подбородок Васи, его тусклые глаза, необыкновенно острое зрение, рыбий хвостик во рту и ласковость, с какою он жевал пескаря, делали его похожим на животное»[11]. Таков и старый чабан («Счастье») со своими «овечьими думами» о счастье в виде кладов, зарытых в земле. На вопрос парня Саньки, что он будет делать с кладом, если найдет его, старик не сумел ответить.

«— Я-то? — усмехнулся старик. — Гм... только бы найти, я-то... показал бы я всем кузькину мать... Гм... Знаю, что делать...

За всю жизнь этот вопрос представлялся ему в это утро, вероятно, впервые, а судя по выражению лица, легкомысленному и безразличному, не казался ему важным и достойным размышления». Старик стоит и думает свои бессмысленные думы. Но ведь и «овцы также думали»[12]. «Их мысли, длительные и тягучие, вызываемые представлениями только о широкой степи и небе, о днях и ночах, вероятно, поражали и угнетали их до бесчувствия».

Такова, дальше, горничная Поля в «Рассказе неизвестного человека». У этой упитанной, избалованной, «цельной, вполне законченной натуры не было ни Бога, ни совести, ни законов», и если бы понадобилось «убить, поджечь или украсть», то нельзя было бы «лучшего сообщника». Или в том же рассказе — Кукушкин, «человек с манерами ящерицы». Такова княгиня («Княгиня»), порхающая «птичка», в которой даже суровые, жаркие слова доктора не могли пробудить ничего человеческого; или этот Рашевич («В усадьбе») — «жаба», каждое слово которого «дышит злобой и комедиантством»[13]; или Ариадна («Ариадна») — натура чувственная, прожорливая, лукавая. «Она хитрила постоянно, каждую минуту, по-видимому без всякой надобности, а как бы по инстинкту, по тем же убеждениям, по каким воробей чирикает, или таракан шевелит усами». Это «самка», главною целью которой было нравиться самцу и уметь «победить» этого самца.

А вот в рассказе «Супруга» на семейной фотографии доктора целая звериная группа: «Тесть, теща, его жена Ольга Дмитриевна... Тесть — бритый, пухлый, водяночный тайный советник, хитрый и жадный до денег; теща — полная дама с мелкими и хищными чертами, как у хорька, безумно любящая свою дочь и во всем помогающая ей; если бы дочь душила человека, то мать не сказала бы ей ни слова и только заслонила бы ее своим подолом. У Ольги Дмитриевны тоже мелкие и хищные черты лица, но более выразительные и смелые, чем у матери, это уже не хорек, а зверь покрупнее!»

Припомните затем героя рассказа «Крыжовник», который вот-вот «хрюкнет в одеяло», Наташу в «Трех сестрах» — это «шершавое животное»[14], или Аксинью «В овраге» с ее наивными, немигающими глазами, с маленькою головкой на длинной шее и стройною фигурой, глядевшей, «как весной из молодой ржи глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову».

Все это, очевидно, явления одного и того же порядка. И этот старый чабан, и Вася, и Поля, Рашевич, Аксинья и все они — люди-звери, люди-животные, с их чисто животною, и потому, с точки зрения г-на Чехова, бессмысленной психологией, ничем не отличаются, например, от этих овец, которые «тоже думают», от этих грачей, которые летают, неизвестно зачем[15], но повинуясь инстинкту, — даже больше, ничем не отличаются от этих «свирепых и безобразных» волн «жестокого, бессмысленного» моря, из которых «всякая старается подняться выше всех и давит, и гонит другую»; они готовы пожрать всех людей, «не разбирая святых и грешных» («Гусев»). Обратите внимание на эти эпитеты — жаба, хорек, ящерица, птичка, овечьи мысли, гадюка, которыми г-н Чехов любит характеризовать подобных персонажей. Если проследить по рассказам их психологию, то в ней не окажется ничего чисто человеческого, разумного. Это совершенно цельные, звериные фигуры, иногда более ловкие, умные и жестокие, чем те зверьки, которых они напоминают. Они воруют, убивают, лукавят, дышат ненавистью и злобой, они способны на все, и в их душе, ограниченной инстинктами, не возникает даже вопроса, зачем они так делают и вообще зачем они живут, как подобный вопрос не может возникнуть, например, у собаки. Они стоят ниже этой границы, которая, с точки зрения г-на Чехова, отделяет человеческое, осмысленное, разумное от животного, бесцельного, бессмысленного.

Другие персонажи г-на Чехова поднимаются выше этой границы, но только затем, чтобы, мелькнув светлой точкой, снова погрузиться, слиться с окружающей пошлостью. Такова, например, Софья Львовна в рассказе «Володя большой и Володя маленький». Жена богатого полковника, она не имеет никакого дела и никакой цели в жизни. Длинные, скучные, однообразные дни, которые наполняются ездой по родным и знакомым и катаньем на тройках; длинные, томительные ночи, близость нелюбимого мужа, за которого она вышла по расчету и «par dépit» [16]; затаенная любовь к другу детства, Володе, который недавно кончил курс и пишет диссертацию, но так же развратен и пошл, как и ее муж, и как все общество, которое окружает ее — вот жизнь Софьи Львовны. Но она не совсем еще вросла в эту жизнь. Временами ей хочется начать новую жизнь, хочется «быть хорошим, честным, чистым человеком, не лгать, иметь цель в жизни». С этими вопросами она обращается к другу детства, который, добившись своего, через неделю бросает ее. И Софье Львовне «становилось жутко от мысли, что для девушек и женщин ее круга нет другого выхода, как не переставая кататься на тройках и лгать, или же идти в монастырь, избивать плоть» [17].

В том же роде и Вера Ивановна Кардина («В родном углу»). После смерти отца она поселилась в своей степной усадьбе. Соседи — помещики и служащие на ближнем заводе доктора и инженеры — все «какие-то равнодушные и беззаботные люди». «Казалось, что у них нет ни родины, не религии, ни общественных интересов». Они давно уже ничего не читают, да и забыли и то, что знали. Что делать, куда деваться молодой, изящной, говорящей на трех языках, много читавшей и путешествовавшей женщине? Служить народу? Но она не знает народа и не умеет к нему подойти. Он чужд и неинтересен. Сделаться врачом? Но она боится трупов и болезней. А нужно делать что-нибудь, «отдать бы свою жизнь чему-нибудь такому, чтобы быть интересным человеком, нравиться интересным людям, любить, иметь свою настоящую семью... Но что делать, с чего начать?» И ей стало ясно, что эта бесконечная, однообразная равнина, окружающая ее усадьбу, где нет ни одной живой души, это «спокойное зеленое чудовище поглотит ее жизнь, обратит в ничто». Ей стало ясно, что у нее один выход: «делать все, что делают другие женщины ее круга» и такую жизнь «считать своей настоящей жизнью, которая суждена ей» и не ждать лучшей. «Ведь лучше и не бывает! Прекрасная

природа, грезы, музыка, говорят одно, а действительная жизнь другое. Очевидно, счастье и правда существуют где-то вне жизни. Надо жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо».

Что Софья Львовна, женщина замужняя, слабая и, очевидно, неопытная в жизни, не может найти себе выхода — это еще понятно. Но непонятно, почему Вера Ивановна отдалась во власть зеленому чудовищу. Ведь она же много читала, путешествовала, говорит на трех языках. Неужели она за всю свою жизнь так и не могла столкнуться с хорошим человеком, осуществить свои очень скромные мечты, найти подходящее для себя общество, конечно, не в той яме, где она поселилась, а там, где она раньше жила, и жила, по-видимому, разумной, человеческой жизнью? Г-н Чехов, по-видимому, сам это чувствовал, и нарисовал картину, как Вера, окруженная пошлостью, наконец, не выдержала и устроила дикую сцену, после которой и решила выйти замуж за местного доктора, недалекого субъекта, чем окончательно отдалась в лапы зеленому чудовищу. Но это нисколько не помогает делу: ведь прямой-то выход, когда она сама ужаснулась своей выходки, — не связать себя с этой ямой, а бежать из нее. Это должно быть первым инстинктивным движением человека порядочного, честного, изящного, несомненно искреннего.

Нужно заметить, что Вера Ивановна, как и многие другие персонажи г-на Чехова, совсем не борется с жизнью. Они как-то слишком скоро, не сделав даже первого шага для осуществления своей мечты, своих порывов, или при первой попытке сделать его, тотчас убеждаются, что их порывы безрассудны и нелепы или просто неосуществимы, и притом часто очень скромные мечты и порывы. Получается такое впечатление, что эти мечты и их носители уже заранее обречены на гибель и притом никем другим, как самим г-ном Чеховым.

Одинокий мечтатель среди общества, живущего животными интересами, и неизменно гибнущий — подобная картина очень занимала г-на Чехова. Вот еще пример. В знаменитой «Палате № 6» два таких мечтателя: доктор, Андрей Ефимович, и Иван Дмитриевич Громов. История их известна, и когда в конце концов доктора, признававшего только один человеческий ум, объявляют сумасшедшим и отправляют в ту же палату № 6, где находился Иван Дмитриевич, вечно протестовавший, но оказавшийся неспособным к активной борьбе, Андрею Ефимовичу при-

ходится на собственном опыте убедиться, что его философия квиэтизма[18] не только нелепа, но и преступна. Он понял это, когда сторож Никита избил его в первый же день за попытку выйти из палаты.

Однако идея рассказа вовсе не в том, чтобы показать несостоятельность квиэтизма, хотя и это здесь есть. Ведь вот же Громов — бурная, протестующая натура, но и он сидит в доме умалишенных. Там, где нормальным законом жизни служат полное одиночество, тупая, сонная жизнь, одни животные инстинкты, где кругом царит бесправие, невежество, деспотизм и тупая, веками воспитанная покорность судьбе, — там честные, благородные люди или люди с высокими интересами оказываются аномалией, странной, бьющей всем в глаза. Они или сами не выдерживают своей оторванности, отчужденности от общества и сливаются с ним, как Вера Кардина; или же, если слишком резко бьет им в глаза бесправие человека в этом обществе, то они сходят с ума, как Громов; или, наконец, общество само не переваривает их и зачисляет в число сумасшедших. Какая, в самом деле, странная и страшная картина! Во всем городе только два порядочных, честных человека; только они живут духовно-разумною жизнью, да и те, в конце концов, оказываются в доме умалишенных.

Подобно доктору и Громову, в рассказе «Гусев» гибнет больной, добродушный парень Гусев, мечтающий о деревне и хозяйстве, среди «бессмысленного, жестокого» моря; гибнет и его спутник, Павел Иванович, несмотря на свое критическое отношение к действительности.

Смысл всех этих рассказов можно выразить словами самого г-на Чехова, на этот раз его собственными словами. Вот что он говорит в «Острове Сахалине» об интеллигенции на каторге. «В прежнее время на каторге служили по преимуществу люди нечистоплотные, небрезгливые, тяжелые, которым было все равно, где ни служить, лишь бы есть, пить, спать да играть в карты; порядочные же люди шли сюда по нужде и потом бросали службу при первой возможности или спивались, сходили с ума, убивали себя, или же мало-помалу обстановка затягивала их в свою грязь, подобно спруту-осьминогу, и они тоже начинали красть, жестоко сечь»[19].

II

В только что разобранных рассказах главное внимание г-на Чехова направлено на внешние условия как на причину гибели мечты и мечтателей. Внутренние условия — слабость, болезненность действующих лиц, за исключением Веры Кардиной, — имеются налицо. Но их слабо оттеняет г-н Чехов; очевидно, не в них дело. И если бы читатель спросил, почему же г-н Чехов не покажет нам, как живет и борется среди пошлости сильный человек, то г-н Чехов, по всей вероятности, ответил бы, что сильному человеку здесь не место — он или бежит из подобных ям, или, если остается, то в этом концерте пошлости начинает играть первые роли, или вообще вырождается во что-нибудь крайнее, уродливое, безобразное; ведь «живой организм обладает способностью приспосабливаться и принюхиваться к какой угодно атмосфере» («Дома»)[20].

Это нужно понимать в том смысле, что «приспособляются» только к атмосфере возвышенной, разумной, прекрасной. Бывает именно так (по крайней мере, у г-на Чехова бывает), что внешние условия для выполнения какого-нибудь полезного, гуманного дела, для проявления какого-нибудь прекрасного человеческого чувства или просто для того, чтобы человек остался человеком все налицо. И однако, полезное, гуманное дело не выполняется или выполняется другими людьми; прекрасное, человеческое чувство не проявляется; прекрасный, прямо редкий, человек теряет человеческий образ.

Вот, например, статистик Огнев в рассказе «Верочка». Целое лето проведя в семье председателя земской управы, он привык к ней, как к родной. Когда он собрался в Петербург и простился, то дочь председателя, Верочка, вышла его проводить. Представьте себе, что Огнев был молод, чист душой, подогрет вином; ни разу не испытал в жизни романа и чувствовал этот пробел; представьте чудную лунную ночь и рядом с Огневым Верочку, нравившуюся Огневу, и «в каждой пуговке и оборочке» которой он «умел читать что-то теплое, уютное, наивное, что-то такое хорошее, поэтичное»; представьте дальше, что Верочка признается ему в любви, признается молодо, страстно, горячо. Тут-то бы и раскрыться чувству Огнева, распуститься бы ему пышным цветком! Но как ни много было жизни, поэзии, смысла в том, что она говорила, до такой степени много, что «камень бы тронулся»; как ни возмущалось в нем и не шептало ему чувство, «что все, что он видит и слышит теперь, с точки зрения природы и личного счастья серьез-

нее всяких статистик, книг, истин»; как ни «злился, сжимая кулаки и проклиная свою холодность»; как ни «старался возбудить себя, глядя на красивый стан Верочки; на ее косу и следы»; как ни ясно понимал, что «лучше Веры никогда не встречал женщин и не встретит», — несмотря на все это, «он испытывал не наслаждение, не жизненную радость, как бы хотел, а только чувство сострадания к Вере, боль и сожаление, что из-за него страдает хороший человек»; «все это только умиляло его, но не раздражало его души»; он был «глуп и нелеп» и не мог сказать «да», потому что «не находил в своей душе даже искорки». Отыскивая причину своей холодности, он понял, что «она лежала не вне, а в нем самом» — «в бессилии души, неспособности воспринимать глубоко красоту, ранней старости, приобретенной путем воспитания, беспорядочной борьбы из-за куска хлеба, номерной, бессемейной жизни». очевидно, Огнев просто дряблая натура, пораженная нравственным маразмом.

Любопытен также инженер Асорин в рассказе «Жена», человек богатый, влиятельный, со строгими правилами, безусловно честный. В уезде голод, и он желает организовать помощь окрестным крестьянам. Да кому же лучше всего и взяться за дело, как не ему? Но тут-то, при первой же попытке вмешаться в народную нужду, разоблачается вся его дрянная, мелкая, черствая натура. Оказывается, за его возвышенными убеждениями и строгими правилами скрывается эгоист и человеконенавистник, который никого не любит, никому не доверяет, всех подозревает. Сосед Брагин говорит ему: «С виду вы как будто и настоящий человек. Наружность у вас и осанка, как у французского президента Карно... Говорите вы высоко, умны вы, и в чинах, рукой до вас не достанешь, но, голубчик, у вас душа не настоящая... Силы в ней нет... Да». Любопытно, что Асорин, поняв это, а также и то, что нужно любить жизнь и людей, хотя уже не мешает другим делать дело, но сам по-прежнему занимается своими личными делами*.

---

* Г-н Чехов в процессе творчества додумывается иногда до очень оригинальных мыслей. Так, Асорин, рассматривая в квартире Брагина замечательно прочную мебель, которую делал еще крепостной столяр Бутыга, предается таким размышлениям: «Если со временем какому-нибудь толковому историку искусств попадется на глаза шкап Бутыги и мой мост, то он скажет: “Это два в своем роде замечательных человека: Бутыга любил людей и не допускал мысли, что они могут умирать и разрушаться, и потому, делая свою мебель, имел в виду бессмертного человека; инженер же

Еще любопытнее старый профессор из «Скучной истории». Это — знаменитый ученый, превосходный педагог, а как частный человек — настоящий «король». Он никогда не протестовал, не возмущался, а только советовал и убеждал, «никогда не судил, был снисходителен, охотно прощал всех направо и налево». С детства он «привык противостоять внешним влияниям и закалил себя». Даже его известность, генеральство, такие знакомства, как Пирогов, Кавелин, Некрасов, дарившие его самою теплою дружбой — все это едва коснулось его, и он остался «цел и невредим». Это редкий, чудный цветок, а вся его прошлая жизнь — «талантливая, красиво сделанная композиция»[21]. И однако, к концу жизни с ним совершается катастрофа, мастерски очерченная автором. В «Скучной истории» описан именно процесс падения человека, в котором обнажилась вся его мелкая, дрянная, животная подкладка. И дано ему оригинальное объяснение. Все это случилось потому, что в «мыслях, чувствах и понятиях» профессора не было «чего-то главного, чего-то очень важного», того, что называется «общею идеей, или богом живого человека». «Когда в человеке нет того, что выше и сильнее всех внешних влияний, то, право, достаточно для него хорошего насморка, чтобы потерять равновесие и начать видеть в каждой птице сову и в каждом звуке слышать собачий вой». Очевидно, и у профессора душа не настоящая — чего-то в ней нет, и притом «чего-то главного, очень важного». Почему же, спросит читатель, вера в науку не могла заменить профессору бога живого человека? Г-н Чехов как будто предвидел такое возражение. На простой, но мучительный для его воспитанницы Кати вопрос — что ей делать? — профессор не нашелся хоть что-нибудь ответить, и это не только тогда, когда он сам «оравнодушел» ко всему, а и раньше, когда он был полон жизни и сил. Перед таким простым вопросом, на который сумел ответить

Асоргин[22] не любил ни людей, ни жизни; даже в счастливые минуты творчества ему не были противны мысли о смерти, разрушении и конечности, и потому посмотрите, как у него ничтожны, конечны, робки и жалки эти линии"». Выражая эту мысль в такой форме, г-н Чехов, очевидно, подчеркивает ее как основную мысль рассказа, хотя она шире и глубже рассказа. К сожалению, впоследствии г-н Чехов не останавливался на этой глубокой и оригинальной мысли, если не считать архитектора Полознева в «Моей жизни», человека сухого и черствого, у которого и в жизни все, не исключая и построек, выходило сухо, черство, бездарно, да, пожалуй, «Человека в футляре», который, впрочем, не столько не любит жизни и людей, сколько боится их.

каждый, имеющий в себе «бога живого человека» и вместе с тем таким важным, так бьющим прямо в цель — профессор оказался бессилен, а стало быть, он бессилен и перед жизнью, потому что давно и хорошо сказано, что вера без дел мертва. Мысль г-на Чехова ясна: никакой нравственный закон, никакое самое ясное миросозерцание, никакая вера в науку не способны удержать человека от падения, от потери всего человеческого — в том числе от потери и веры в науку, если у человека нет еще чего-то, «самого главного», «самого важного». Она была бы совершенно ясною, если бы он указал, что он понимает под «общею идеей», «богом живого человека». Но г-н Чехов остановился у этого порога, и читатель остается в некотором недоумении, перед запертыми дверями. Но по этому, самому глубокому его произведению за этот период, мы можем судить, как близко он подошел к тому мировоззрению, которое он развивает в своих последних произведениях. И другое недоумение возникает у читателя. Новое настроение профессора вырастает, как будто, на голом месте. Куда же девался его нравственный закал, его вера в науку, его выдержка, ну его привычки? Все это старое, так привычное, укоренившееся уступает место новому, мелкому и нехорошему, без всякой борьбы, и процесс падения человека вышел неполным, односторонним.

Иванов в известной драме Чехова имеет много общего со старым профессором «Скучной истории». Профессор был королем — прощал направо и налево. И Иванов, когда, бывало, возмущался, то не говорил «наши женщины испорчены», или «женщина вступила на ложную дорогу», а «был только благодарен и больше ничего!» Да и вообще, в прошлом, по словам автора, он был редкий в уезде человек. Старый профессор изменился: он ненавидит, негодует, презирает, боится; его чувства и мысли — чувства и мысли раба и варвара. Иванов также изменился: «Стоит только больной жене уколоть мое самолюбие, — говорит он, — или не угодит прислуга, или ружье даст осечку (профессор говорит: «достаточно хорошего насморка»), как я становлюсь груб, зол, непохож на себя». «С тяжелой головой, с ленивой душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу? И мне уже кажется, что любовь — вздор, ласки — приторны, что в труде нет смысла, что песни и горячие речи — пошлы и стары. И всюду я вношу с собой тоску, холодную скуку, недовольство, отвращение к жизни». Как видно, психология и там, и здесь, — одна и та же. Вся разница между ними в том,

что причина этой перемены у профессора кроется в отсутствии общей идеи, а Иванов объясняет свою перемену тем, что он надорвался и утомился. Вслед за ним это объяснение повторяют и критики и, разумеется, находят его странным и непонятным. Но Иванов сам говорит, что это объяснение «не то, не то». Если мы обратим внимание, что «Иванов» явился раньше, но немного раньше, «Скучной истории» (оба произведения были напечатаны в «Северном Вестнике» в 1889 г. — «Иванов» в III, а «Скучная история» в XI книжках), то мы найдем несколько иную разгадку этой, в отдельности взятой, довольно странной драмы. С г-ном Чеховым вообще бывает, что какая-нибудь тема, настроение, образ овладевают им, и он тотчас заносит их на бумагу — оттого, быть может, у него так много набросков, этюдов, но бессознательный творческий процесс, очевидно, продолжается, в результате чего и появляется более законченный, продуманный образ. С этой точки зрения, Иванов — не вполне законченный, выношенный профессор, а профессор — тот же Иванов, до конца продуманный, разумеется, оставляя в стороне их положение, возраст, профессию и пр. Когда появятся хронологические данные к сочинениям г-на Чехова, то подобный критический прием прольет много света на его сочинения.

Отметим еще одну подробность из рассказа «Убийство», которая проливает много света на воззрения г-на Чехова в данный период его творчества: когда герой этого рассказа, Яков Иваныч, потерял веру, то «жизнь стала ему казаться странною, безумною и беспросветною, как у собаки... Ему казалось, что это ходит не он, а какой-то зверь, громадный, страшный зверь, и что, если он закричит, то голос его пронесется ревом по всему полю и лесу и испугает всех...»

Есть, наконец, у г-на Чехова рассказы, в которых мечта, порыв также неизменно гибнут, часто едва родившись на свет, но в них не разберешь, где кроется причина их гибели, во внешних или внутренних условиях. И те и другие имеются налицо, и, по-видимому, играют одинаковую роль.

Так, в рассказе «Мечты», — жалкий, бездомный бродяга, которого конвоируют в уездный город двое сотских, мечтает вслух о привольной жизни в Сибири, куда он рассчитывает попасть ссыльнопоселенцем. «Как ни наивны его мечтания, но они высказываются таким искренним, задушевным тоном, что трудно не верить им. Маленький ротик бродяги перекосило улыбкой, а все лицо, и глаза, и носик застыли и отупели от блаженного предвкушения далекого счастья. Сотские слушают и глядят на него серьезно, не без участия. Они тоже верят»... Они

рисуют себе картины вольной жизни, «как ранним утром, когда с неба не сошел румянец зари, по безлюдному крутому берегу маленьким пятном пробирается человек; вековые мачтовые сосны, громоздящиеся террасами по обе стороны потока, сурово глядят на вольного человека и угрюмо ворчат; корни, громадные камни и колючий кустарник заграждают ему путь, но он силен плотью и бодр духом, не боится ни сосен, ни камней, ни своего одиночества, ни раскатистого эха, повторяющего каждый его шаг». Но от этого вольного края сотских отделяет «страшное пространство», которого они не могут даже «обнять воображением». Один из сотских грубо обрывает мечты бродяги:

«— Так-то оно так, все оно хорошо, только, брат, не доберешься ты до привольных мест. Где тебе? Верст триста пройдешь и Богу душу отдашь. Вишь ты какой дохлый! Шесть верст прошел только, а никак отдышаться не можешь!»

В воображении бродяги вырастают другие картины: «судебная волокита, пересыльные и каторжные тюрьмы, арестантские барки, томительные остановки на пути, студеные зимы, болезни, смерти товарищей». «Он весь дрожит, трясет головой, и всего его начинает корчить, как гусеницу, на которую наступили».

А вот студент, Васильев, в рассказе «Припадок» — человек крайне нервный, впечатлительный, не раз подвергавшийся душевным припадкам. В первый раз побывавши в домах терпимости, он никак не может отделаться от тяжелых впечатлений и мрачных мыслей.

«— Живые, живые! — повторяет он, в отчаянье хватая себя за голову. Если я разобью эту лампу, то вам станет жаль, но ведь там не лампы, а люди! Живые!» [23] Он перебирает в уме все средства, какими можно спасти несчастных и, наконец, решает стать на углу переулка и говорить каждому прохожему:

«— Куда и зачем вы идете? Побойтесь вы Бога!»

Но этот порыв скоро сменился общей растерянностью и недоверием к своим силам. Зло представлялось ему слишком громадным и давило его своей массой. Люди, окружающие его, беззаботны и равнодушны ко злу. Между тем начался припадок. Студента, метавшегося по комнате, отвезли к психиатру. Когда он, успокоенный, выходил от доктора, «ему уже было совестно».

Анна Акимовна, молодая фабрикантша («Бабье царство»), чувствует себя беспомощной и одинокой. На ее руках миллионное дело, но она не любит и не понимает его. Кругом упущения,

13 Зак. 3516

непорядки, «рабочие в бараках живут хуже арестантов». Она знает это, но не знает и не умеет, как взяться за дело. Временами ей стыдно и совестно, что люди «глохнут и слепнут», работая на нее, ей неловко и жутко, когда их увольняют с фабрики; она чувствует, что должна ответить за все. Кроме того, ее томит одиночество. Выйти замуж и притом за человека, знающего фабричное дело, мелькает в ее мечтах, как единственный выход, она уже наметила и будущего мужа, простого мастера на ее фабрике, Пименова. Ее мечты «были честны, возвышенны, благородны», однако, длились недолго. Она скоро поняла, что для нее, дочери простого работника, которому фабрика досталась по наследству, в далеком детстве спавшей с матерью под одним одеялом, а теперь богатой, образованной, воспитанной — какой-нибудь адвокат Лысевич, уже поношенный и потертый, но элегантный и интеллигентный, был «ближе, чем все рабочие, взятые вместе». Она вообразила Пименова, обедающего вместе с Лысевичем, и «его робкая неинтеллигентная фигура показалась ей жалкой, беспомощной, и она почувствовала отвращение». Но досаднее всего ей было то, что в ее жизни, где так много было пошлого, ее возвышенные мечты выделялись «из целого, как фальшивое место, как натяжка». «И она думала также, что ей уж поздно мечтать о счастье, что все уже для нее погибло и вернуться к той жизни, когда она спала с матерью под одним одеялом, или выдумывать какую-нибудь новую, особую жизнь уже невозможно».

И здесь не совсем ясно, почему Анна Акимовна не может найти для себя лучшей жизни. Если ее мечта о браке с простым рабочим оказалась нелепою, почему она не может устроить какую-нибудь новую другую жизнь? Ведь она богата, образованна, ей все дороги открыты. Если нельзя устроить человеческой жизни в той яме, где она живет, почему она не может уйти из нее? По-видимому, просто потому, что она, как и Лаптев в рассказе «Три года», раба своего положения. Но это не освещено в рассказе.

Вот еще пример. Инженер Кучеров («Новая дача») построил себе дачу около деревни. И сам он, и его жена, Елена Ивановна, оба славные, хорошие, симпатичные люди, особенно она. Болезненная женщина, Елена Ивановна не имеет своей полосы в жизни, у нее нет любимого дела. И вот она мечтает о помощи крестьянам и помогает, чем может и как умеет. Крестьяне все также больше хороший народ — смирные, совестливые, с душой. И однако, мечтам Елены Ивановны не суждено было ис-

полниться. Крестьяне захватили кучеровских лошадей на лугу и взяли за потраву, хотя крестьянский скот свободно гулял по лугам Кучерова. Кто-то из крестьян унес уздечки Кучерова и подменил колеса у новой телеги. Эти и подобные мелочи раздражали и мучили и Кучерова и его жену. А когда Елена Ивановна пообещала крестьянам построить школу, кто-то из толпы грубо насмеялся над нею. Дача была продана.

Довольно и этих примеров, хотя их можно бы значительно увеличить. Теперь мы можем уяснить себе ту тему, которая больше всего занимала г-на Чехова за этот период и которую он варьировал на разные лады. Как неустойчива, обманчива, иллюзорна идеальная сторона человеческой жизни. Как быстро и как бесследно гибнут все эти высокие, благородные порывы, гибнут среди окружающего мрака животных интересов, обыденной пошлости, которая затягивает их в свою грязь, «подобно спруту-осьминогу». На какой зыбкой и шаткой почве покоится все это прекрасное, человеческое, приобретенное долгими годами и, по-видимому, прочно укоренившееся, как у старого профессора. Как этот культурный налет быстро сползает с человека, под влиянием таких ничтожных обстоятельств, как болезнь, страх смерти и т. п., и какая дрянная животная подкладка обнажается даже под таким цветком жизни, как старый профессор. И как часто бессилен человек вызвать в себе какой-нибудь благородный порыв, какое-нибудь прекрасное чувство, а вызвав («Неприятность», «Соседи»), как он бессилен удержать его, а тем более провести в жизнь. Какая дрянная, дряблая душонка скрывается часто под наружным видом человека, часто с приличною, а то и гордою осанкой. Как легко и как прочно, до могилы, укореняется в человеке злоба, несправедливость («Враги»). А вот искренняя потуга к полезной деятельности скользит по поверхности души, не задевая ее глубоко, и бесследно пропадает («Кошмар»)[24]. Как сильны в человеке требования его животной природы и как бессильны перед ними разные высокие слова, как, например, семейные основы, честь, разумные доводы, сила воли и пр. («Несчастье»). Какое вообще животное этот человек, животное жалкое, беспомощное, потерянное среди безграничного, непонятного мира.

Вот та нива, по которой г-н Чехов долгое время вышивал свои узоры, узоры — нужно отдать ему справедливость, — несмотря на все их внутреннее однообразие, все-таки бесконечно разнообразные. По крайней мере, трудно указать другого писателя, который сравнялся бы с ним по широте захвата. Каждое, выводи-

мое им лицо, от мужика и бабы до петербургского сановника, от бродяги до захолустного философа, от послушника до архиерея, выходит у него живым, ярким, типичным.

Но г-н Чехов не сатирик, по крайней мере, по основному тону своих произведений. Для сатирика он слишком мягкая, туманная натура. Про него можно сказать то же, что студент Васильев говорит про себя. «Он обладает тонким, великолепным чутьем к боли вообще» («Припадок»)[25], а стало быть, и ко всему тому, что может причинять боль, страдание, ко всему «крупному, сильному, сердитому», ко всякой дикой, грубой силе, подобно Полозневу, герою рассказа «Моя жизнь». Припомните, например, те сопоставления, какие не раз делает Полознев («Моя жизнь») — бойни, своего объяснения с губернатором, поступка доктора Благово[26]. Подобные сопоставления мог сделать только автор, который сам чуток к боли вообще, к страданию. Как он внимателен к человеку, к его доброму имени, даже тогда, когда это у него отнято. «К сожалению, — говорит г. Чехов, — нередко глумятся над уже осужденными привилегированными преступниками и в тюрьме, и на улице, и даже в печати. В одной ежедневной газете я читал про бывшего коммерции советника, как будто бы где-то в Сибири, идучи этапом, он был приглашен завтракать, и когда после завтрака его повели дальше, то хозяева недосчитались одной ложки: украл коммерции советник! Про бывшего камер-юнкера писали, будто в ссылке ему не скучно, так как шампанского-де у него разливанное море и цыганок сколько хочешь. Это жестоко» («Остров Сахалин», 120-1, примечание). Это говорит сам г. Чехов. И несмотря на то, что он, кроме «Острова Сахалина», нигде не говорит от себя, а всегда прячется за своими героями, угадываете, что, рисуя своих людей-зверей, одиноких, бессильных мечтателей, своего профессора, он пишет не сатиру на человека, он не смеется над ними, не говорит с торжеством — посмотрите, какое животное! — Нет, он страдает душой за них, что у них нет ни Бога, ни совести, ни законов; ему грустно и больно за эти бесследно гибнущие мечты, и хотя его профессор равнодушен ко всему, но автор, создавший его, несомненно, тоскует по «общей идее», по «богу живого человека», иначе он не мог бы создать подобного произведения.

Во власти этого глубокого противоречия — противоречия, может быть, усвоенного мировоззрения и глубоко скрытой в душе художника потребности в возвышающем душу обмане[27] — долго, слишком долго находился г. Чехов. Он слишком обесценивал мечту, идеал во имя действительности. Но он не любит и этой

действительности, не любит даже просто разбираться в ней, в цепи причин и следствий, что здесь и к чему. Подобно Треплеву в «Чайке», он бежит от нее, «как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своею пошлостью». Это странное, неопределенное, промежуточное положение между двумя мирами, миром действительности и миром мечты и идеала, чрезвычайно характеристично для г-на Чехова за этот период его деятельности. В жизни он никак не может стать твердой ногой. Изображая пустоту и бессилие мечты, обнажая жизнь, он понимает вместе с тем, что эта обнаженная жизнь, жизнь без мечты, «необыкновенно скудна, бесцветна и убога» («Поцелуй»). Глубоко любя и понимая природу, он сливается с нею. Он готов бы слиться и с человеческой жизнью, если бы люди не были такими меленькими, как карандашики, воткнутые в землю по краям богатырской степной дороги (см. «Степь»[28]; ср. «Три сестры»[29]), и если бы жизнь их не была такою скудною, ограниченною инстинктами. И вот он тоскует по идеалу, которому нет места на земле, по скрытой в жизни красоте, мимо которой равнодушно проходят люди. Принижая человека до животного, он тоскует по общей идее, по Богу живого человека, которая сделала бы его «выше и сильнее всех внешних влияний», связала бы прочно в одно целое его мечты, порывы, все, что есть в нем человеческого, разумного. Только мечта и идеал дает цель и смысл жизни, только она делает жизнь радостною и счастливою. Пусть это будет какая угодно мечта, хотя бы и бред сумасшедшего, все-таки она лучше, чем эта гнетущая душу действительность («Черный монах»). Эта потребность в мечте необыкновенно сильна у писателя, неискоренима. И мы сейчас увидим, к какому любопытному мировоззрению она его привела, как она заставила его изменить взгляд на жизнь, окрылила его и перевернула все вверх дном в его взглядах на жизнь и человека.

III

В последние годы в творчестве г-на Чехова намечается новый и очень важный перелом. Временами прорывается еще прежнее настроение *, но нет уж и следа прежнего уныния, подавленнос-

---

* Хотя бы, например, в драме «Три сестры». Впрочем, окончательно судить об этой драме еще рано. В ней множество неясного. Думается, это просто один из тех предварительных этюдов, из которых

ти, отчаяния. Напротив, все сильнее слышится что-то новое, бодрое, жизнерадостное, глубоко волнующее читателя и порой необыкновенно смелое. Самый талант его как будто впервые расправляет крылья и легко и свободно, без всяких усилий и без всякого насилия, создает необыкновенно прелестные образы, дышащие глубокою художественною правдой. Нет и следа прежней надуманности, от чего не свободны даже лучшие его произведения прежнего времени, как, например, «Жена», «Скучная история» и др. Чувствуется, что у него под ногами какая-то твердая почва, что он нашел наконец, то, что он так долго искал.

Эти новые черты уже заметно и, кажется, впервые сказались в маленьком рассказе «Студент». Великопольский, студент духовной академии, рассказывает огороднице Василисе и ее дочери Лукерье об отречении апостола Петра. Под влиянием его рассказа, «Василиса вдруг всхлипнула, слезы, крупные, изобильные, потекли у нее по щекам, и она заслонила рукавом лицо от огня, как бы стыдясь своих слез, а Лукерья, глядя неподвижно на студента, покраснела, и выражение у нее стало тяжелым, напряженным, как у человека, который сдерживает сильную боль». Простившись с ними, студент думал: «Если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра». И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. «Прошлое, — думал он, — связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого». И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

Студент думал дальше, «что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника,

---

потом, как из зерна, вырастают истинно художественные вещи. Думать так нас заставляет одна из сестер, Ирина, «душа которой, как дорогой, запертый рояль, ключ от которого потерян». Может быть, в одном из последующих произведений г-н Чехов раскроет нам душу Ирины, как он сумел раскрыть душу Липы («В овраге»), может быть, он в наблюдениях или фантазии найдет потерянный ключ и тогда, может быть, зазвучат новые, до сих пор нетронутые струны.

продержались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы — ему было только 22 года — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья, овладевали им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительною, чудесною и полною высокого смысла».

Отметим сейчас же, что Великопольскому первому из персонажей г-на Чехова жизнь показалась «полною высокого смысла».

Далее. В рассказе «Моя жизнь» главное лицо, Полознев, так рассуждает о мужиках: «В большинстве это были нервные, раздраженные, оскорбленные люди, это были люди с подавленным воображением, невежественные, с бедным, тусклым кругозором, все с одними и теми же мыслями о серой земле, о серых днях, о черном хлебе, люди, которые хитрили, но, как птицы, прятали за дерево только одну голову, — которые не умели считать Они не шли к вам на сенокос за двадцать рублей, но шли за полведра водки, хотя за двадцать рублей могли бы купить четыре ведра. В самом деле, были и грязь, и пьянство, и глупость, и обманы, но при всем том, однако, чувствовалось, что жизнь мужицкая, в общем, держится на каком-то крепком, здоровом стержне. Каким бы неуклюжим зверем ни казался мужик, идя за своею сохой, и как бы он ни дурманил себя водкой, все же, приглядываясь к нему поближе, чувствуешь, что в нем есть то нужное и очень важное, чего нет, например, в Маше, в докторе, а именно: он верит, что главное на земле — правда, и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он любит справедливость».

Это что-то уж совсем новое, раньше нам не встречавшееся. Лаевский в «Дуэли» также мечтает о правде[30]. Об ней нашептывает магистру Коврину черный монах. О правде мечтает и сумасшедший Громов в «Палате № 6». Правдой же, только не земною, а небесною, утешает и Соня дядю Ваню. Но все это правда далекого будущего. Здесь же... Правда и красота оказывается не за горами и не за веками в будущем, и не на небе, а здесь, на этой грязной и скучной земле. На ней, или на вере в нее, как на стержне, держится жизнь народа; она от седой древности до наших дней непрерывно направляла и направляет человеческую жизнь и всегда составляла главное и самое важное в человеческой жизни; она делает жизнь восхитительною, чудесною и полною высокого смысла. И эти устои жизни не в голове сумасшедшего, а в трезвом сознании серого люда, в сердце ста-

рухи огородницы, в душе жизнерадостного студента. Итак, правда, справедливость, красота как элементы самой жизни и притом основные, главные — вот, наконец, ответ на вопрос — в чем смысл жизни, чем люди живы.

По всей вероятности, для г-на Чехова этот новый взгляд, или, вернее, целая философия в зародыше, был настоящим открытием. Это у него заволновалась радость в груди, когда он после долгих исканий открыл эту новую для него истину. Что студент Великопольский и Полознев в данном случае высказывают мысли самого г-на Чехова или близкие и дорогие ему мысли — в этом не может быть сомнения. Вот что говорит сам г-н Чехов в «Острове Сахалине». «Каторжник, как бы глубоко он ни был испорчен и несправедлив, любит всего больше справедливость, и если ее нет в людях, поставленных выше его, то он из года в год впадает в озлобление, в крайнее неверие. Сколько благодаря этому на каторге пессимистов, угрюмых сатириков, которые с серьезными, злыми лицами толкуют без умолку о людях, о начальстве, о лучшей жизни, а тюрьма слушает и хохочет, потому что, в самом деле, выходит смешно». На что, кажется, яснее. Каторжник и сам бывает несправедлив, и г-н Чехов знает, что часто бывает жестоко несправедлив и все-таки больше всего любит справедливость, так что даже впадает в озлобление, неверие и угрюмый пессимизм. Справедливость такая же необходимая стихия человеческой жизни, как воздух и вода.

Вообще нужно отметить чрезвычайно гуманное отношение г-на Чехова к мужику, которое не раз сказалось в том же «Острове Сахалине», а также и в «Моей жизни».

Новое мировоззрение г-на Чехова еще лучше выяснится нам из рассказа «Случай из практики», который и может быть понят только с высоты этого мировоззрения. Доктор Королев был вызван фабрикантшей Ляликовой для лечения ее дочери. Наблюдая фабричную жизнь, он предается таким размышлениям: «Тысячи полторы-две фабричных работают без отдыха, в нездоровой обстановке, делая плохой ситец, живут впроголодь и только изредка в кабаке отрезвляются от этого кошмара; сотня людей надзирают за работой, и вся жизнь этой сотни уходит на записывание штрафов, на брань, несправедливость, и только двое-трое, так называемые хозяева, пользуются выгодами, хотя совсем не работают и презирают плохой ситец. Но какие выгоды, как пользуются ими? Ляликова и ее дочь несчастны, на них жалко смотреть; живет в свое удовольствие только одна Христина Дмитриевна, пожилая, глуповатая девица в

pince-nez. И выходит так, значит, что работают все эти пять корпусов и на восточных рынках продается плохой ситец для того только, чтобы Христина Дмитриевна могла кушать стерлядь и пить мадеру... Но это так кажется, она здесь только подставное лицо. Главный же, для кого здесь все делается — это дьявол... та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь. Нужно, чтобы сильный мешал жить слабому, таков закон природы, но это понятно и легко укладывается в мысль только в газетной статье или учебнике, в той же каше, какую представляет из себя обыденная жизнь, в путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения, это уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку». Королеву при виде фабрики невольно думалось о «свайных постройках, о каменном веке, чувствовалось присутствие грубой, бессознательной силы».

Оглядываясь с высоты своего нового мировоззрения на пройденный им путь, г-н Чехов должен был чувствовать себя так же, как доктор Королев при виде фабрики, или как человек, только что выбравшийся из грязного, засасывающего болота, по которому он бродил среди темной ночи. Та действительность, которая давила его своею пошлостью и из которой он долго не мог выбраться, это только видимая поверхность жизни, грязная, мутная накипь. Люди барахтаются в этой грязной пене, тоскуют, ведут пошлую жизнь, поедают, убивают друг друга. Слой за слоем разбирая эту накипь, пробираясь мимо мыслей, чувства, настроений людей, навеянных этою нечистью, он увидел, наконец, чистый, кристальный родник жизни. Он понял, что правда, справедливость, красота — вот что скрывается в глубоких тайниках жизни, вот чем держится жизнь и в чем спасение всего народа. А эта грязная пена — нечто «постороннее человеку», «стоящее вне жизни», чуждое ей, «грубая ошибка», «логическая несообразность», нечто, навеянное со стороны какими-то темными стихийными силами, хотя и властное, направляющее жизнь, чему невольно покоряются люди. И это потому, что они в громадном большинстве случаев смутно сознают идеальные основы жизни, и это служит источником их неудовлетворенности жизнью, их страданий, тоски. Так тоскует и страдает Лиза, дочь Ляликовой, которая производила «впечатление существа несчастного, убогого, которое из жалости пригрели здесь и ук-

рыли, и не верилось, что это была наследница пяти громадных корпусов». Она страдает сердцебиением и припадками, но, оказывается, она не столько болеет, сколько мучится неразрешимыми вопросами. Ей хотелось бы поговорить не с доктором, а с близким человеком, который убедил бы ее, «права она или не права». Для доктора стало ясно, «что ей нужно поскорее оставить эти пять корпусов и миллион, если он у нее есть». «Для него было ясно также, что так думала и она сама, и только ждала, чтобы кто-нибудь, кому она верит, подтвердил это». А «сколько отчаяния, сколько скорби на лице у старухи! Она, мать, вскормила, вырастила дочь, не жалела ничего, всю жизнь отдала на то, чтобы обучить ее французскому языку, танцам, музыке, приглашала для нее десяток учителей, самых лучших докторов, держала гувернантку, и теперь не понимала, откуда эти слезы, зачем столько мук, не понимала и терялась, и у нее было виноватое, тревожное, отчаянное выражение, точно она упустила еще что-то очень важное, чего-то еще не сделала, кого-то не пригласила, а кого — неизвестно».

Открыть это неизвестное, то, о чем люди тоскуют, найти в самой жизни элементы правды, справедливости, красоты, свободы — с этих пор и становится главной задачей г-на Чехова. Мы разберем все известные нам попытки осветить жизнь с этой новой точки зрения.

Первую попытку в этом роде едва ли можно назвать удачною. Я разумею его рассказ «Моя жизнь». Герой этого рассказа, Полознев, в отличие от всех, положительно от всех прежних героев г-на Чехова, руководится в жизни определенным идеалом. Это идеал правды, справедливости и гуманного, мягкого, почти любовного отношения к людям. Для Полознева самый нужный и важный прогресс — это прогресс нравственный. «Если вы не заставляете, — говорит он, — своих ближних кормить вас, одевать, возить, защищать вас от врагов, то в жизни, которая вся построена на рабстве, разве это не прогресс? По-моему, это прогресс самый настоящий и, пожалуй, единственно возможный и нужный для человека». Исключенный из гимназии и прослуживший несколько лет по разным ведомствам, он, наконец, исполняется презрения к канцелярской работе, не требовавшей «ни напряжения ума, ни таланта, ни личных способностей, ни творческого подъема духа», и не думает, чтобы такой труд «хотя одну минуту мог служить оправданием праздной, беззаботной жизни». Он решает добывать себе кусок хлеба физическим трудом. «Надо быть справедливым, — говорит он. — Физический труд несут миллионы

людей». И в людях его больше всего поражает «совершенное отсутствие справедливости, именно то самое, что у народа определяется словами: «Бога забыли». И что отличает его от других героев г-на Чехова, так это то, что свою жизнь он действительно строит на идеалах правды, действительно становится рабочим. И несмотря на все это, первая попытка дать положительный тип вышла у г-на Чехова неудачною. Его герой не сектант, не толстовец и вообще не какой-нибудь доктринер. Так, у него вовсе нет предубеждения к настоящему умственному труду. Вы понимаете его как человека, вы сочувствуете ему. Он славный, симпатичный человек, кроме того, он глубоко страдает. Но он не увлекает вас, у вас нет желания последовать за ним. Он вышел каким-то бледным. Такою же бледною вышла и его сестра, которая также порвала с прошлым и хочет жить своим трудом, «пойдет в учительницы или в фельдшерицы... будет сама мыть полы, стирать белье». Зато третье лицо, подрядчик Редька, который также руководится в жизни справедливостью, необыкновенно типичен. Вы даже его где-то видели и слышали его речи: «Я так понимаю, ежели какой простой человек или господин берет даже самый малый процент, тот уже есть злодей. В таком человеке не может правда существовать». Тощий, бледный, страшный Редька закрыл глаза, покачал головой и изрек тоном философа: «Тля ест траву, ржа — железо, а лжа — душу».

Гораздо важнее другая попытка. Я разумею рассказ «В овраге», переходным звеном к которому служат «Мужики»: к ним мы ниже вернемся. Что же касается рассказа «В овраге», то, на мой взгляд, по глубокой правде, по глубине мысли и по тонкости рисунка — это лучшее из всего, что написано г-ном Чеховым. Особенно хороши женские фигуры — Аксинья, Липа, Варварушка.

Фабула рассказа очень проста и достаточно известна, да и дело не в ней.

Перед нами старая история о торжестве зла и неправды; они торжествуют грубо, нахально, дерзко. Зло везде и во всем. И в этих фабрикантах Хрыминых, которые, катаясь, «носились по Уклееву и давили телят»; в старшине и писаре, которые «до такой степени пропитались неправдой, что даже кожа на лице у них была какая-то особенная, мошенническая»; и в центральной фигуре рассказа, Аксинье, жене Степана, старшего сына Григория Цыбукина, кулака и ростовщика (вспомним сцену, когда Аксинья, в порыве злобы, хотя вполне сознательно — любопытная подробность — ошпарила кипятком ребенка безответной

Липы, за которым старик, чтобы, в случае его смерти, его внука не обидели, записал вперед небольшое имение Бутекино). Главным же образом зло в том, что́ сильнее отдельных людей, и на что намекает Анисим короткою фразой: «кто к чему приставлен». Именно, кто к чему приставлен. Припомните думы доктора Королева о «направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку». Одна Варвара Николаевна, вторая жена Цыбукина, со своей чистотой и милостыней скрашивает эту жизнь, но она живет в верхнем этаже, откуда «веет довольством, покоем и неведением». Ее попытки вмешаться в жизнь оканчиваются неудачей.

«— Уж очень народ обижаем, — говорит она Анисиму. — Сердце мое болит, дружок, обижаем как — и Боже мой! Лошадь мы меняем, покупаем ли что, работника ли нанимаем — на всем обман. Обман и обман. Постное масло в лавке горькое, тухлое, у людей деготь лучше. Да нешто, скажи на милость, нельзя хорошим маслом торговать?

— Кто к чему приставлен, мамаша!

— Да ведь умирать надо? Ой, ой, право, поговорил бы ты с отцом!...

— А вы бы сами поговорили.

— Н-ну! Я ему свое, а он мне, как ты, в одно слово: кто к чему приставлен. На том свете так тебе и станут разбирать, кто к чему приставлен. У Бога суд праведный.

— Конечно, никто не станет разбирать, — сказал Анисим и вздохнул. — Бога-то ведь все равно нет, мамаша. Чего уж там разбирать».

Почему разговоры Варвары с мужем, а теперь с сыном, так и кончились ничем, это мы видим из другой ее попытки вмешаться в жизнь. Она ведь дала мысль старику записать Бутекино на имя внука. А когда Аксинья расскандалилась, «Варвара так оторопела, что не могла подняться с места, а только отмахивалась обеими руками, точно оборонялась от пчелы...»

Варвара помирится с каким угодно злом, лишь бы все было чисто, прилично, чтобы люди не видели, да ее бы не трогали. Когда старик стал забывчив, и если не дадут ему поесть, то сам он не спрашивает, тогда «привыкли обедать без него, и Варвара часто говорит: “А наш вчерась опять лег не евши”. И говорит равнодушно, потому что привыкла».

В сущности, Варвара со своею чистотой и милостыней составляет необходимое дополнение и защиту зла, те ширмы, за которыми так удобно скрыться. И у Цыбукиных все прекрасно понимают ее необходимость и пользу.

Эту роль Варвары в системе зла выясняет сам автор. «В том, что она подавала милостыню, было что-то новое, что-то веселое и легкое, как в лампадках и красных цветочках. Когда в табельные дни или престольный праздник, который продолжался три дня, сбывали мужикам протухлую солонину с таким тяжким запахом, что трудно было стоять около кадки, и принимали от пьяных в заклад косы, шапки, женины платки, когда в грязи валялись фабричные, одурманенные плохою водкой, и грех, казалось, сгустившись, уже туманом стоял в воздухе, тогда становилось как-то легче при мысли, что там, в доме, есть тихая опрятная женщина, которой нет дела ни до солонины, ни до водки; милостыня ее действовала в эти тягостные, туманные дни, как предохранительный клапан в машине».

Варвара вполне обрисовывается перед нами, не скажу, как оправдание зла — это слишком много, — а как его защита, как «предохранительный клапан в машине», которая, пожалуй, — чего доброго — может ведь и лопнуть... По тонкости рисунка и по продуманности в целом ряде эпизодов, которых не выписываем, так как пришлось бы переписать почти весь рассказ, что ни слово, то золото, — я не припомню другого подобного типа.

Итак, зло торжествует по всей линии. Однако рассказ не производит того гнетущего, безысходно-мрачного впечатления, как многие прежние рассказы г-на Чехова, даже такие маленькие, как «Муж», «Необыкновенный». Иллюзия это или нет, если иллюзия, то иллюзия властная, неотразимая: читателю при чтении этого рассказа все время кажется, как будто кто-то не нынче — завтра произведет над этою неправдой свой суд; кто-то как будто уже занес над ней свою руку. Кажется, вот-вот еще немного, еще одно небольшое усилие, — и неправда исчезнет, рассеется, как дым. И тогда откроется нормальный закон жизни, закон природы, которая теперь подавлена этим безобразным призраком зла. И тогда всем будет ясно, что зло что-то случайное и временное, что-то призрачное и обманчивое, какой-то безобразный кошмар. Именно такое, смутное, не то настроение, не то убеждение живет в душе некоторых действующих лиц этого рассказа.

Уж если понадобился предохранительный клапан, если за него все ухватились и крепко держатся, то, стало быть, что-нибудь да неладно. Зло как будто задрожало и прячется, как мгла ночная дрожит и прячется от пробивающегося дневного света.

«Когда меня венчали, — говорил Анисим мачехе, — мне было не по себе. Как вот возьмешь из-под курицы яйцо, а в нем цып-

ленок пищит, так во мне совесть вдруг запищала, и пока меня венчали, я все думал: есть Бог! а как вышел из церкви — и ничего!» Когда его венчали, «на душе у него было умиление, хотелось плакать»...

Подрядчик Костыль так рассказывает Липе о своем разговоре с фабрикантом Костюковым, который, будучи купцом первой гильдии, считал себя старше его, Костыля, простого плотника: «Вы, говорю, купец первой гильдии, а я плотник, это правильно. И святой Иосиф, говорю, был плотник. Дело наше праведное, богоугодное, а ежели, говорю, вам угодно быть старше, то сделайте милость, Василий Данилыч. А потом этого после, значит, разговору, я и думаю: кто же старше? Купец первой гильдии или плотник? Стало быть, плотник, деточки!» Костыль подумал и добавил:

— Кто трудится и терпит, тот и старше».

Под влиянием этого разговора «Липе и ее матери, которые родились нищими и готовы были прожить так до конца, отдавая другим все, кроме своих испуганных, кротких душ, быть может, им примерещилось на минуту, что в этом громадном, таинственном мире, в числе бесконечного ряда жизней и они сила, и они старше кого-то; им было хорошо сидеть здесь наверху, они счастливо улыбались и забыли о том, что возвращаться вниз (в село) все-таки надо».

А ночью, в тот же день Липа говорила матери:

— И зачем ты отдала меня сюда, маменька!

— Замуж идти нужно, дочка. Так уж не нами положено.

И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в Божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только и ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью...

Во власти этого не то настроения, не то убеждения в необходимости и глубокой *реальности* правды г-н Чехов все время держит читателя. В словах Костыля, в мечтах Липы и ее матери, несмотря на пассивный характер их идеала правды, уже чувствуется его зреющая сила... «Кто трудится, кто терпит, тот и старше». «Старше» не только «почтеннее» (таково значение фразы в народной среде) — что указывало бы только на пробуждающееся сознание личности среди народа. «Старше» больше, чем только «почтеннее». Эти испуганные, кроткие души с их идеалом правды, которая в Божьем мире «есть и будет» и с которою

все на земле только ждет, чтобы слиться — и «они сила, и они старше кого-то». Здесь «старше», очевидно, *жизненнее*. Кого? Да разумеется, прежде всего, всей этой уклеевской неправды. И это им не просто примерещилось, а «*быть может*, примерещилось», т.е. в этом есть несомненно нечто авторское...

А что г-н Чехов давно сравнительно подходил к подобной постановке вопроса, это показывает такой его рассказ, как «Мужики». Среди моря невежества, варварства, нужды он сумел уловить в мужике что-то хорошее, светлое, что, как луч солнца, мгновенно прорезало глубокий мрак и тотчас же исчезло. Припомните, как во время крестного хода «и старик, и бабка, и Кирьяк — все протягивали руки к иконе, жадно глядели на нее и говорили, плача:

— Заступница, Матушка! Заступница!

Все как будто вдруг поняли, что между землей и небом не пусто, что не все еще захватили богатые и сильные, что есть защита от обид, от рабской неволи, от тяжкой, невыносимой нужды, от страшной водки»...

IV

Вообще, ни за кем из современных русских писателей не следишь с таким глубоким интересом, как за г-ном Чеховым. Каждым новым его произведением нельзя достаточно налюбоваться. Художественная концепция, овладевшая за последнее время его творчеством, превосходна и глубока и сродни его таланту, спокойному, вдумчивому, созерцательному. Его рассказы — это характеристики, картины, пластика. В них, как нам приходилось отмечать, нет действия, нет борьбы или слишком мало. Зато каждый штрих подогнан к целому, каждая черточка тщательно вырисована, одна подробность нанизана на другую. Вот почему, может быть, г-н Чехов не дает нам большого романа, с массой действующих лиц, со сложною интригой. Может быть, он инстинктивно чувствует, что подобная картина потеряет в глубине проникновения в жизнь. Ему именно мало думать, мало рассуждать, «надо еще иметь дар проникновения в жизнь», подобно герою рассказа «По делам службы» [31]. У него своя дорога, широкая и светлая.

А что г-н Чехов действительно идет по этой дороге, это доказывают и другие его рассказы, как, например, — «О любви», «Дама с собачкой» и самый последний — «Архиерей».

Первые два рассказа интересны в том отношении, что даже такую избитую тему, как любовь, г-н Чехов, верный своей но-

вой точке зрения, сумел изобразить оригинально. Помещик Алехин и замужняя женщина Анна Алексеевна полюбили друг друга искренно и глубоко. Но они скрывают друг от друга свое чувство. Он думал: «К чему может повести наша любовь, если у нас не хватит сил бороться с нею. Мне казалось невероятным, что эта моя тихая, грустная любовь вдруг оборвет счастливое течение жизни ее мужа, детей, всего этого дома, где меня так любили и где мне так верили. Честно ли это?... Что было бы с нею в случае моей болезни, смерти, или просто если бы мы разлюбили друг друга?».

«И она, по-видимому, рассуждала подобным же образом. Она думала о муже, о детях, о своей матери, которая так любила ее мужа, как сына. Если бы она отдалась своему чувству, то пришлось бы лгать или говорить правду, а в ее положении то и другое было бы одинаково страшно и неудобно. И ее мучил вопрос: «Принесет ли мне счастье его любовь?».

Так они таились друг от друга, и это не удовлетворяло ни его, ни ее. Минутами его роль благородного существа становилась ему до слез тяжела. У ней тоже появилось «дурное настроение», «сознание неудовлетворенной, испорченной жизни». Наконец, они объяснились, и только тогда он понял, «как ненужно, мелко и обманчиво было все то, что нам мешало любить. Я понял, что когда любишь, то в своих рассуждениях об этой любви нужно исходить от высшего, от более важного, чем счастье или несчастье, грех или добродетель в их ходячем смысле, или не нужно рассуждать вовсе».

В рассказе «Дама с собачкой» москвич Гуров, самый обыкновенный жуир, и провинциальная скучающая дамочка Анна Сергеевна случайно знакомятся в Ялте. «Он был приветлив с нею и сердечен, но все же в обращении с нею, в его тоне и ласках сквозила тенью легкая насмешка». А в ней впервые проснулось «молодое, угловатое, несмелое чувство». Осенью они расстались, и Гуров с головой окунулся в омут столичной жизни. Но то «легкое очарование», какое он испытал в Крыму, незаметно выросло в сильное и яркое чувство. И только теперь он впервые заметил всю нелепость своей праздной и бестолковой жизни — бессонных ночей, игры в карты, ненужных разговоров, диких лиц и диких нравов. Наконец, он не выдержал и уехал в тот город, где жила Анна Сергеевна. Когда он здесь встретился с нею, то ясно понял, что «для него теперь на всем свете нет ближе, дороже и важнее человека».

Теперь у Гурова было две жизни: «одна явная, которую видели и знали все, кому это нужно было, полная условной правды и

условного обмана, похожая совершенно на жизнь знакомых и друзей, и другая — протекавшая тайно. И по какому-то странному стечению обстоятельств, быть может, случайному, все, что было для него важно, интересно, необходимо, в чем он был искренен и не обманывал себя, что составляло зерно его жизни, происходило тайно от других; все же, что было его ложью, его оболочкой, в которую он прятался, чтобы скрыть правду, как, например, его служба в банке, споры в клубе, его «низшая раса», хождение с женой на юбилеи, — все это было явно»...

Хотя фабула рассказа обрывается на выдвинутой автором дилемме, однако смысл ее очевиден: или постепенное разрушение, медленное умирание в оболочке лжи, обмана, условной морали; или нужно разорвать эту оболочку, как что-то «ненужное, легкое и обманчивое» и освободить «сдавленное ею зерно жизни».

Представьте себе, как обработал бы г-н Чехов последний рассказ, если бы это было раньше, ну хотя бы лет на пять (рассказ был напечатан в «Русской мысли» 1899 г., № 12). То легкое очарование, какое испытал Гуров, мелькнуло бы в его жизни светлою точкой; он, может быть, помечтал бы о чистой, невинной любви, подумал бы о том, зачем так нелепо устроена жизнь, что вот он женат, а она — замужем; потом перешел бы к мировым вопросам — о смысле и цели жизни вообще — и потом все эти порывы и мечты бесследно исчезли бы в омуте столичной жизни. Все то, что делает рассказ глубоким, что так выделяет его из всех прежних подобных рассказов, этот процесс нравственного перерождения человека, эта другая жизнь, «протекавшая тайно» под оболочкой обмана, лжи и условной правды — все это, разумеется, отсутствовало бы в рассказе. Тогда г-н Чехов за этой оболочкой не усматривал ничего. Тогда он ходил по краю какой-то страшной пропасти, между двумя мирами, миром действительности, от которого он бежал, и миром мечты и идеала, дорогу к которому он долго не мог нащупать.

Подобно Алехину и Гурову, и преосвященный Петр («Архиерей») почувствовал всю ненужную тяготу своей оболочки, которая придавила в нем живого человека, и он почувствовал освобождение от нее только при смерти. Когда же преосвященный помер, о нем скоро «совсем забыли». И только старуха-мать, в своем уездном городишке, когда «сходилась на выгоне с другими женщинами, то начинала рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят...

И ей, в самом деле, не все верили».

Последнее замечание вполне в духе г-на Чехова, который склонен теперь смотреть на действительность как на нечто неустойчивое, обманчивое, иллюзорное. Он именно ищет корней жизни, идеальных основ высшей реальности, чем эта грубая внешняя оболочка жизни.

С г-ном Чеховым случилась любопытная метаморфоза. То, что раньше, очевидно, представлялось ему существующим на поверхности жизни как неустойчивый налет на чисто животной основе, теперь очутилось в самом низу, в глубоких тайниках жизни, и именно как ее непреходящая реальность. И именно с этого времени его талант приобретает более общее значение. «Самое нужное», «самое важное» (за последнее время одно из любимых выражений г-на Чехова) нужно и важно одинаково для всех людей. Правда, на этом новом пути г-н Чехов дал сравнительно немного. Но хочется думать, что такие шедевры, как «В овраге», «Дама с собачкой», «Архиерей» — только первые попытки осветить жизнь с новой точки зрения.

И не нам учить его, что писать и как писать. Он — оригинальнейший цветок в русской литературе и не менее оригинальный и глубокий мыслитель, и многому у него можно поучиться. У него именно нужно учиться любить и понимать человека, любить и понимать жизнь в том глубоком значении слов, в каком они к нему приложимы. Ведь, думается, только эта любовь ко всему человеческому и прекрасному в жизни и вывела г-на Чехова из дремучего леса фактов, через болота и трясины, на широкий простор Божьего мира, где, чудится ему, когда-нибудь обновленный и возрожденный человек, стряхнув с себя мертвые цепи, на всей свободе, бодро и весело, «постукивая палочкой» [32], устроит, наконец, новую, прекрасную жизнь.



И. ДЖОНСОН

В поисках за правдой и смыслом жизни

(А. П. Чехов)

> Призвание всякого человека — в постоянном искании правды и смысла жизни.
>
> *А. Чехов.* Дом с мезонином

> Человек должен быть верующим, или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Или знать, для чего живешь, или все пустяки, трын-трава...
>
> *А. Чехов.* Три сестры

Когда произведения какого-нибудь писателя, разрозненные и рассеянные по разным периодическим изданиям, выходят, наконец, собранными вместе, расположенными в порядке их появления, — только тогда надлежащим образом выясняется для читателя значение данного автора и его духовный облик, ибо получается возможность общим взглядом окинуть результаты его творчества и познать отраженную в этом творчестве авторскую личность. В таком положении читатель находится сейчас относительно А. П. Чехова, издание сочинений которого, доселе вышедших в свет, почти закончено *[1].

Выдающийся талант А. П. Чехова, яркая индивидуальность, то *свое,* печать которого положена автором на каждое его произведение, — все это давно уже приковывает к нему всеобщее внимание; давно уже — говоря словами поэта — присматривается свет к чеховской музе, поражающей *«необщим»* выраженьем ее лица[2]. Но, бывшее всегда *необщим*, это «выра-

* Прежде, как известно, многократно издавалась отдельно только часть произведений Чехова.

жение» в истории его творчества не пребывало идентичным; — и вот, изучить это менявшееся выражение, проследить, хотя бы в самых общих чертах, историю этих изменений — и будет нашей задачей в предлагаемом очерке.

I

В настоящее время на лице музы Чехова заметно выражение глубокой скорби. По крайней мере, такое впечатление выносим мы из «Трех сестер», — пьесы, хотя и написанной с лишком два года тому назад, но являющейся покуда последним значительным произведением нашего автора.

Названная пьеса, на наш взгляд, обращает на себя внимание больше всего именно тем настроением, каким она проникнута. Это настроение — глубокая скорбь души, изнемогшей в попытках раскрыть важнейшие для нее проблемы бытия.

Собственно, скорбное настроение не является, конечно, новостью в творчестве Чехова: это творчество давно уже окрашено скорбью. Но прежде пробивались из нее и бодрые ноты, чувствовалось присутствие веры в то, что как ни тяжка жизнь, как ни глубок окутывающий ее мрак, удастся разгадать жизнь, озарить ее светом разума, согреть ее теплом счастья... Теперь же не то что не слышно этих нот — они, если хотите, постоянно раздаются в «Трех сестрах» — но как-то впечатление они производят совсем не то, какое, казалось, должны бы, — во всяком случае, совсем веры не поднимают...

Нынешнее настроение чеховского творчества дает, пожалуй, еще более повода к не раз повторявшемуся сравнению нашего писателя с его французским собратом — Мопассаном. Но нам думается, что и сейчас такое сравнение допустимо лишь с большими оговорками, почти уничтожающими его значение. Да, и у Мопассана творчество второй половины его писательской деятельности все больше и больше проникалось тоской, — и у Чехова тоже. Но на этом и кончается сходство, потому что и характеры тоски, и породившие ее причины — в обоих случаях слишком различны.

Тоска Мопассана есть, собственно, тоска пресыщения. Это — парижанин конца века, которому все, о чем парижанин мечтает, что его манит, завлекает, — все было доступно. Свет, женщины, театры, скачки, спорт, — словом, все, что достигается в этом мире деньгами и положением, все это было к его услугам и все это его известное время привлекало. Но так как это был ведь не средний парижанин, а человек высокоодарен-

ный, с тонкой нервно-психической организацией, то он, разумеется, скоро этой жизнью пресытился, перестал испытывать от нее наслаждение. Пресытившийся человек, как известно, способен чувствовать даже отвращение к тому, в чем перестал испытывать наслаждение. Так это и было у Мопассана и помогло тому, что он увидел «изнанку вещей», — тех вещей, которыми, подобно остальной светской толпе Парижа, только и жил. И во многих произведениях с огромной силой отразил свое отвращение и презрение, постепенно в нем назревавшие, к этой «изнанке», — к людям, к среде, в которой провел жизнь. Но когда он сделал такую оценку тому, что прежде составляло содержание его жизни (не считая, конечно, в том числе его творчества), когда он с отвращением все это отверг, — от остался с опустошенной душой. Ибо все-таки он воспитался в этой же среде, жизнь которой подверг такой жестокой критике, воспитался чуждым каким-нибудь сверхличным интересам и общественным симпатиям. Людей же иной среды, в которой живут и такие интересы, и такие симпатии, он не знал, т. е., может быть, и встречал, но не заинтересовывался, не присматривался. И вот, за исключением обостренного немецким нашествием патриотизма, не видно в нем каких-нибудь социальных чувств. О состоянии родины в мирное время он, кажется, мало задумывался, к политической деятельности относился с тем же скептицизмом, с каким смотрел на религию, науку и прочее. И он затосковал, ибо, во-первых, в опустошенной душе не может не поселиться тоска, во-вторых, не имевший и не знавший куда уйти из опостылевшей ему среды, он должен был чувствовать себя в ней страшно одиноким. В ней, какою она рисуется хотя бы из его же произведений, он не мог встретить никого, кто бы понял его тоску, его, хоть и опустошенную, но богатую неразвившимися возможностями душу. Отсюда и развилась в нем — с такою скорбною силой выраженная в его рассказе *Solitude*[3] — уверенность, что никто вообще не может понимать, что все люди страшно одиноки.

И постепенно он пришел к безнадежному отрицанию, ибо наслаждение от жизни получать перестал, смысла ее не видел, о сверхличных целях не задумывался и был подавлен ощущением душевного одиночества; в конце видел только разрушение, смерть, бессмысленное уничтожение бессмысленного существования.

Переходя к объяснению тоски нашего писателя, прежде всего необходимо устранить предположение личного мотива, вроде мопассановского пресыщения, ибо произведения Чехова не представляют для этого никаких данных. Говоря о нем, мы

даже заменили бы слово *тоска* словом *скорбь*, которое лучше к данному случаю подходит, ибо в самом понятии этом имеется *неличный* оттенок.

Скорбь эта родилась в душе, не опустошенной (как у Мопассана), а скорее можно сказать, в душе, которая проснулась и широко раскрывшимися очами стала созерцать «человеческую комедию»...

Как развивалась эта скорбь нашего писателя, какими причинами она порождалась, — увидим из дальнейшего изложения; отметим только теперь же, что переход от автора «Живой хронологии», «Шведской спички» и подобных рассказов к автору «Моей жизни» и последующих вещей — представляется одним из поразительнейших и редчайших явлений всемирной литературы.

Первая фаза в истории чеховского творчества, фаза веселого, молодого, поверхностного, самодовлеющего юмора à la Марк Твен, — длилась недолго. Делался зрелым очень крупный, очень оригинальный талант, а такой талант не позволит долго расходовать себя на вздор, хотя бы и на очень веселый, милый вздор. Наступала новая фаза, — та, которая считалась фазой бесстрастного художнического созерцания жизни или — как ее иначе тогда называли — «пантеистического миросозерцания» [4].

Рассматривая произведения этой творческой фазы теперь, в их совокупности и на расстоянии времени, уже отделяющего их от нас, можно сказать, что в ней Чехов как бы просто задавался целью изучать жизнь и людей по отдельным, бросавшимся ему в глаза явлениям и лицам, стремился накопить известный запас наблюдений. Он напоминает ученого, заинтересованного открывшеюся перед ним областью для изучения, но приступающего к этому изучению без предвзятой гипотезы; ученого, который путем анализа целого ряда собранных им данных, думает уловить их взаимную связь и законы их сосуществования и развития.

Так именно Чехов изучал в то время жизнь. Он мог бы говорить о себе словами Пушкина:

...Жизни мышья беготня —
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шепот?
Укоризна, или ропот?...
...От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь, или пророчишь?
Я понять тебя хочу,
Темный твой язык учу... [5]

II

Но удалось ли ему постигнуть действительно «темный» язык жизни? Открыл ли он, при таком изучении ее, что-нибудь из нее самой? — Если угодно, — да; только открытие это было отрицательное: он усмотрел в ней отсутствие разума и смысла.

Любопытным представляется в этом отношении один из рассказов той творческой фазы Чехова — «Счастье». Два пастуха — старик и молодой — стерегут ночью в степи отару овец. Возле них останавливается какой-то объездчик, чтобы достать огня для трубки, и вот старик начинает с ним разговор — сперва о недавно умершем своем сверстнике, знавшемся по его убеждению, с нечистым, а затем — о будто бы зарытых повсюду в их местности кладах — «счастье», которое, однако, нельзя отыскать без соответствующего талисмана. Сам старик, несмотря на свои восемьдесят лет, до сих пор еще мечтает найти себе такой клад; но когда молодой пастух спрашивает, что бы он сделал с найденным «счастьем», тот на это ничего не может ответить...

От всех речей старика и от сопровождающих их размышлений веет таким глубоким мраком, такой почти доисторической ступенью умственного развития, что автор совершенно прав, уподобляя мышление пастухов овечьему.

«На сером фоне зари, — читаем мы в рассказе, — ...видны были силуэты не спавших овец; они стояли и, опустив головы, о чем-то думали. Их мысли, длительные, тягучие, вызываемые представлениями только широкой степи и неба, о днях и ночах, вероятно, поражали и угнетали их до бесчувствия...»

А кончается рассказ такими словами:

«...Когда солнце, обещая долгий, непобедимый зной, стало припекать землю, все живое... погрузилось в полусон. Старик и Санька стояли, не шевелясь, и сосредоточенно думали... Овцы тоже думали...»

В основе жизни, в которой самые разумные существа недалеки от овец, трудно усмотреть какой-нибудь разум:

«Проснувшиеся грачи, молча и в одиночку, летали над землей. Ни в ленивом полете этих долговечных птиц, ни в утре, которое повторяется каждые сутки, ни в безграничной степи — ни в чем не видно было смысла».

Не видно было смысла, неясно было место человека в природе, непонятно его значение в ней. Маленьким, ничтожным представляется он в ней — мимолетным явлением, и невольно

старая мысль о ее обидном равнодушии к нему возникает в уме наблюдателя:

«В синеватой дали, где последний видимый холм сливался с туманом, ничто не шевелилось; сторожевые и могильные курганы, которые там и сям высились над горизонтом и безграничной степью, глядели сурово и мертво; в их неподвижности и беззвучии чувствовались века и полное равнодушие к человеку; пройдет еще тысяча лет, умрут миллиарды людей, а они еще будут стоять, как стояли, нимало не сожалея об умерших, не интересуясь живыми, и ни одна душа не будет знать, зачем они стоят и какую степную тайну прячут под собой...»

Весь рассказ — бесподобная художественная вещица с удивительно выдержанным настроением — вряд ли и по замыслу автора представляет только жанровую картинку. Он, кажется, именно символизирует некоторые выводы, сделанные Чеховым из своего изучения жизни. Печальные эти выводы, но — пока — автор, по-видимому, не решается еще приписать им всеобщее значение, распространить их на всю жизнь. В нарисованной им жизни, или — если хотите, шире — в той, которую она символизирует, разум и смысл отсутствуют, человек в ней — почти ничто; но не вся жизнь на свете такова. Если, например, взобраться на один из высоких холмов, о которых говорилось выше, то станет видно, — «что на этом свете, кроме молчаливой степи и вековых курганов, есть другая жизнь, которой нет дела до зарытого счастья и овечьих мыслей...».

Жаль, конечно, что той — другой — жизни «нет дела» до этой, как бы замершей на доисторической стадии, на почти овечьем мироразумении. Но все-таки, пока другая жизнь — очевидно с разумом и смыслом — есть, — и для той, овечьей, возможность, сойдя с мертвой точки, в свою очередь стать разумной, содержательной, с не «зарытым» уже счастьем, — еще существует. Но эта возможность станет проблематичной, если окажется, что и та жизнь — только по форме другая; что же до разума и счастья, то и в высшей форме они так же отсутствуют, как и в «овечьей». Именно такой вывод напрашивается при чтении многих других произведений Чехова из той же творческой фазы*; но лучше всего он формулирован в сравнительно недавнем рассказе «Случай из практики».

В этом рассказе доктор Королев, приглашенный на фабрику к больной дочери владелицы фабрики, задумывается над тем,

* Большинства рассказов, издававшихся прежде под общими заглавиями: «В сумерках», «Хмурые люди» и просто «Рассказы».

что видит здесь пред собою. А видит он, что «тысячи полторы-две фабричных работают без отдыха, в нездоровой обстановке, делая плохой ситец, живут впроголодь и только изредка в кабаке отрезвляются от этого кошмара; сотня людей надзирает за работой, и вся жизнь этой сотни уходит на записывание штрафов, на брань, несправедливости, и только двое-трое, так называемые хозяева, пользуются выгодами, хотя совсем не работают и презирают плохой ситец». Но в наведшем Королева на эти мысли примере оказывается, что и эти хозяева вовсе никакого счастья не испытывают, и единственно кто здесь чувствует себя вполне хорошо, — это пошловатая и глуповатая гувернантка. Выходит, будто «вся фабрика работает для ее удовольствия. Но это так кажется, она здесь подставное лицо; главный же, для кого здесь все делается — это дьявол...».

«И он думал о дьяволе, в которого не верил, и оглядывался на два окна, в которых светился огонь. Ему казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми, эту грубую ошибку, которую теперь ничем не исправишь. Нужно, чтоб сильный мешал жить слабому, таков закон природы, но это понятно и легко вкладывается в мысль только в газетной статье или в учебнике: в той же каше, какую представляет из себя обыденная жизнь, в путанице всех мелочей, из которых сотканы человеческие отношения, это уже не закон, а логическая несообразность, когда и сильный, и слабый одинаково падают жертвой своих взаимных отношений, невольно покоряясь какой-то направляющей силе, неизвестной, стоящей вне жизни, посторонней человеку».

Итак, и в междуклассовых отношениях, порождаемых экономическими условиями, в отношениях между сильными и слабыми, тоже — не говоря о нравственном законе — не видно разума, а одна «логическая несообразность», ибо в конце концов оказывается, что, в сущности, никому от этих отношений не живется хорошо. Пошлость, положим, благоденствует, но она только «подставное лицо» какой-то «неизвестной, стоящей вне жизни» силы, которую хочется назвать дьяволом, потому что всем она творит одно зло.

III

Постепенно приходя к такому жизнепониманию, Чехов относился, однако, к наблюденному им колоссальному отрица-

тельному факту: отсутствию разума, правды и счастья в жизни — сперва только с недоумением, сохраняя почти научное спокойствие, как к любопытному, но чуждому, не задевающему самого наблюдателя, явлению. Именно таким отношением автора веет от произведений, в которых зарегистрированы им художественные наблюдения той поры*. Это — не примирение со стихийным фактором, не протест против него, — это только его созерцание.

Как внимательный и добросовестный наблюдатель он замечал, конечно, нравственно чутких людей с активной натурой, которые слишком болезненно ощущают неправду и неразумение жизни, чтобы оставаться спокойными созерцателями. Но, вместе с тем, такие люди, по его наблюдению не могли ни сами решать — что же им делать, какими способами бороться с неразумением и неправдой, ни добиться желанного указания от тех, от кого такого указания с известным правом можно было требовать. Когда в «Скучной истории» Катя говорит Николаю Степановичу: «Я не могу так жить! Не могу! Ради истинного Бога, скажите скорее, сию минуту: что мне делать?», то Николай Степанович может только сказать: «По совести, Катя: не знаю...».

Или когда в «Рассказе неизвестного человека» на тот же вопрос хочет получить ответ Зинаида Федоровна, то между нею и «неизвестным человеком» выходит такой разговор:

«— Что делать? — на этот вопрос нельзя ответить сразу.

— Я прошу ответа по совести, Владимир Иванович, — сказала она, и лицо ее дрогнуло. — Раз я решаюсь задать вам этот вопрос, то не для того, чтобы слышать общие фразы. Я вас спрашиваю, что я должна здесь делать? И не только здесь, но вообще?...

— ...Служить идее можно не на одном каком-нибудь поприще. Если ошиблись, изверились в одном, то можно отыскать другое. Мир идей широк и неисчерпаем.

— Мир идей! — проговорила она и насмешливо поглядела мне в лицо. — Так уж лучше мы перестанем... Что уж тут»...

Да, «что уж тут», когда этот человек раньше в самом себе признал отсутствие «хотя бы кусочка какой-нибудь веры»... По мысли автора, Зинаида Федоровна имеет перед собой инвалида, представителя изверившейся, обанкротившейся эпохи. Свое банкротство этот инвалид объясняет тем, что он, «подобно

---

* Напр., «Тиф», «Ванька», «Свирель», «Почта», «Спать хочется», «Мечты», «На пути» и т. п.

библейскому силачу, поднял на себя Газские ворота, чтобы отнести их на вершину горы, но только когда уже изнемог и навеки простился со своею молодостью, заметил, что эти ворота ему не по плечу, и что он обманул себя».

Стало быть, задачи, принятые на себя тем поколением, которое «неизвестный человек» представляет, оказались не по его силам. Между тем, возникли сомнения в разумности и ценности самих задач. Крушение упований, которыми жили люди предшествовавших десятилетий, торжество в жизни начал, прямо противоположных идеям, начертанным на знамени тех людей, — все это привело к скептическому отношению сначала к этим идеям, а затем и вообще к активной роли каких бы то ни было идей (и людей) в историческом процессе...

Многие пришли к такому отрицательному исповеданию — иные с грустью, а иные даже с удовольствием, обретя в нем душевное удовлетворение и спокойствие. Отчасти таков, например, доктор Рагин в «Палате № 6» (который, впрочем, — если не видеть в нем душевнобольного, за кого его в конце концов и сочли, — на мой взгляд, несколько странно задуман); таков, в особенности, Орлов в «Рассказе неизвестного человека», излагающий такие мысли:

«Мы неврастеники, кисляи, отступники, но, быть может, это нужно и полезно для тех поколений, которые будут жить после нас... В природе и человеческой среде ничто не творится зря. Все обосновано и все необходимо. А если так, то чего же нам особенно беспокоится и бить себя по персям?»

Что касается до самого Чехова, то уже в двух сейчас названных произведениях заметно, что он начинает выходить из роли постороннего созерцателя. Изображая и протестующих, и примиряющихся, он симпатии свои отдает, видимо, не последним, во всяком случае, не тем, которые примиряются с «философской» безмятежностью и не видят причин «особенно беспокоиться». Громов у него говорит в «Палате № 6» о философии д-ра Рагина: «Удобная философия: и делать нечего, и совесть чиста, и мудрецом себя чувствуешь... Нет, сударь, это не философия, не мышление, не широта взгляда, а лень, факирство, сонная одурь»... В «Рассказе неизвестного человека», вряд ли случайно, лицо, советующее пассивно отдаваться течению исторического процесса и не бить себя по персям из-за переполняющих жизнь неправд и страданий, представлено автором в таком свете, что никак не его наградит читатель своим расположением. Видно, как Чехову больно примириться с мыслью о невозможности борьбы; он уже не может, как рань-

ше, пребывать спокойным, не может, подобно д-ру Рагину, недоумевать, зачем, мол, это нужно облегчать страдания. Он уже слишком много успел увидеть непереносимых страданий, возмутительных неправд, чтобы его нравственное чувство не восставало против теории «невмешательства». Но, восставая против нее чувством, отразить ее доводами рассудка наш автор, видимо, затрудняется; эти доводы, один раз кажущиеся ему убедительными, немного спустя как будто утрачивают в его глазах свою доказательную силу. Так, например, в «Палате № 6» рассказ как бы венчается торжеством идеи протестующих («несговорчивая совесть»), а в появившемся всего несколько месяцев спустя «Рассказе неизвестного человека» — как заключительный аккорд, провозглашаются идеи примиряющихся. Там собеседник Орлова, пытавшийся некогда, как мы знаем, «поднять Газские ворота», теперь на вышеприведенную орловскую реплику может дать лишь такой ответ: «Я верю и в целесообразность, и в необходимость того, что происходит вокруг, но какое мне дело до этой необходимости, зачем пропадать моему "я"?».

Как видите, он не только необходимость, но и целесообразность совершающегося признает. Но сейчас мы не будем над этим останавливаться. Для нас важно отметить, что у самого автора веры в целесообразность не видно было; но также не видно в нем было и уверенности в возможность вмешательства в стихийный ход исторического процесса, в возможность какой бы то ни было плодотворной борьбы... Отсюда совершенно понятно превращение прежнего созерцателя в человека с сердцем, полным боли и скорби...

Можно думать — отражением именно этого душевного настроения нашего автора являются следующие речи некоего Силина в рассказе «Страх»:

«Я вижу, что мы мало знаем, и поэтому каждый день ошибаемся, бываем несправедливы, клевещем, заедаем чужой век, расходуем все свои силы на вздор, который нам не нужен и мешает нам жить, и это мне страшно, потому что я не понимаю, для чего и кому все это нужно. Я, голубчик, не понимаю людей и боюсь их».

Типичным примером бессмысленной жестокости и нелепости жизни кажется ему мужичье существование:

«Мне страшно смотреть на мужиков, — говорит он, — я не знаю, для каких таких высших целей они страдают и для чего они живут. Если жизнь есть наслаждение, то они лишние, ненужные люди; если же цель и смысл жизни в нужде и непро-

ходимом, безнадежном невежестве, то мне непонятно, кому и для чего нужна эта инквизиция. Никого и ничего я не понимаю»...

IV

Из такого колеблющегося между противоположными миросозерцаниями и пассивно-скорбного состояния писатель выходит, кажется, начиная с рассказа «Дом с мезонином». В этом произведении довольно жестокой критике подвергается та деятельность нашей интеллигенции, которая выражается скромными, в доступных пределах, попытками вносить в народные массы просвещение и облегчать им жизнь. Там художник, от лица которого ведется рассказ, высказывается об этом так:

«Мужицкая грамотность, книжки с жалкими наставлениями и прибаутками и медицинские пункты не смогут уменьшить ни невежества, ни смертности, так же, как свет из ваших окон не может осветить этого огромного сада. Вы не даете ничего, вы своим вмешательством в жизнь этих людей создаете лишь новые потребности, новый повод к труду».

Но — следует это подчеркнуть — не к вмешательству в жизнь вообще относится он отрицательно, не опасается, что, пожалуй, невозможно перестроить жизнь на основах разума и правды; он отрицает смысл только той деятельности, которая, по его мнению, в лучшем случае остается толчением воды. Нет, вмешиваться в жизнь нужно!

«Нужно освободить людей от тяжкого физического труда. Нужно облегчить их ярмо, дать им передышку, чтобы они не всю свою жизнь проводили у печей, корыт и в поле, но имели бы также время подумать о душе, о Боге, могли бы пошире проявить свои духовные способности. Призвание всякого человека в постоянном искании правды и смысла жизни. Сделайте же для них ненужным грубый животный труд, дайте им почувствовать себя на свободе, и тогда увидите, какая, в сущности, насмешка эти книжки и аптечки. Раз человек сознает свое истинное призвание, то удовлетворить его могут только религия, науки, искусства, а не эти пустяки. Не грамотность нужна, а свобода для широкого проявления духовных способностей. Нужны не школы, а университеты».

Вот те ближайшие задачи, к осуществлению которых надо стремиться. *Как* для этого действовать — Чехов нам не указы-

вает, но ведь практическая программа — уже не дело художника.

Ясно, во всяком случае, что для новой фазы чеховского творчества, к которой мы подошли, уже не годится сделанное нами раньше уподобление Чехова ученому, без руководящей гипотезы изучающему какую-нибудь область явлений. Теперь перед нами уже не только созерцатель жизни, но и ее судья. Он уже судит ее с высоты созревших идеалов — и беспощадно осуждает. С этой высоты она представляется ему безгранично пошлой и ничтожной, безгранично безотрадной, нагло ругающейся над теми идеалами правды, которые горят в его сердце, и душащей в колыбели всякое их воплощение. Знаменательным в этом смысле произведением является «Моя жизнь». Здесь герой повести между прочим размышляет об «изуверстве, сердечной грубости, ничтожестве» обывателей провинциального города, в котором он живет.

«Мне, — говорит он, — приходили на память люди, которых медленно сживали со света, замученные собаки, сходившие с ума — и длинный, длинный ряд глухих, медлительных страданий, которые я наблюдал с самого детства; и мне было непонятно, чем живут эти шестьдесят тысяч жителей, для чего читают книги и журналы. Какую пользу принесло им все то, что до сих пор писалось и говорилось, если у них все та же душевная темнота и то же отвращение к свободе, что было сто и триста лет назад?... Эти шестьдесят тысяч жителей поколениями читают и слышат о правде, о милосердии и свободе, и все же лгут, мучают друг друга, а свободы боятся как дьявола».

Мы уже отметили тоску или скорбь, поселившуюся в душе Чехова из созерцания такой жизни и таких людей. Но теперь эта скорбь уже перестала угнетать его душу, а, напротив, приводила в активное состояние все ее силы, освобождала ее энергию. Она же заставила нашего писателя приглядеться и к тем внешним условиям, благодаря которым благоденствуют неправда и пошлость, и существование для непошляков становится постылым. Это он показал нам в рассказе «Человек в футляре».

Почему какой-то ничтожный учитель гимназии давил всех своею личностью, мертвил все своею мертвой душой? Почему «под влиянием таких людей, как Беликов, за последние десять-пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего»?

Почему «боятся громко говорить, посылать письмо, знакомиться, читать книги, боятся помогать бедным, учить грамоте»? Почему все это?

Потому что Беликова, для которого понятны только всякие запрещения, «в разрешении и позволении скрывался всегда элемент сомнительный, что-то недосказанное и смутное», — этого Беликова надо считать человеком с глубочайшим пониманием нашей действительности, с самым верным на нее взглядом: ибо вся наша жизнь есть действительно — как метко определяется в том же рассказе — «жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне»...

Вот условие, необыкновенно благоприятное для умственного застоя, духовного мрака и процветания всяческой неправды. Под его-то долговременным действием воспиталось в нашем обществе и то «отвращение к свободе» — в чем бы она ни выражалась, на которое с такой силой указывает Чехов. Старая, слишком известная черта русской общественности, заклейменная еще Грибоедовым, а восемьдесят лет прожито нами с тех пор — и каких!..

Но для огромной массы русского общества, особенно провинциального, как будто и годы не идут и никакой живой дух над ним не веет, никакой луч его не освещает...

«Вы вглядитесь в эту жизнь, — читаем мы в рассказе «Крыжовник», — наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вражда... Между тем во всех домах и на улицах тишина, спокойствие; из пятидесяти тысяч живущих в городе — ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился».

Неужели же среди пятидесяти тысяч не найдется совсем иных людей, не тех «довольных и счастливых», о «подавляющей силе» которых в том же рассказе говорится раньше, а людей с развитым сознанием и живою совестью? — Конечно, как не быть, но... слабы они, безвольны, бессильны, одиночки, — и приходится им «сносить обиды, унижения, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать и улыбаться, и все это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена» («Человек в футляре»)...

И к людям, в душе которых не погасла еще любовь к правде и свету, обращался наш писатель с горячим призывом, из которого нельзя не было заключить, что Чехов выходит на новую дорогу — писателя-учителя, который уже не повторит за Силиным (из рассказа «Страх»), что жизнь страшна для него, потому что никого и ничего он не понимает, — у которого, наоборот, уже есть что сказать, есть чему поучить... Вот этот

вдохновенный призыв, хотя и не высказанный непосредственно от лица автора, но, несомненно, выражающий его мысли и чувства:

«Не успокаивайтесь, — говорил нам писатель, — не давайте усыплять себя, делайте добро! Пока молоды, сильны, бодры, не уставайте делать добро! Счастья нет, и не должно его быть, а есть жизнь, и если она имеет смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в вашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Есть жизнь, есть нравственный закон, высший для нас закон... Делайте добро!» («Крыжовник»)*.

В «Крыжовнике» же читатель находит многознаменательные строки, направленные против тех, кто исповедует убеждение в бесполезности и невозможности для человека активно воздействовать на естественный ход прогресса. Все идет, как должно идти, заявляют такие люди, и недавно еще мы слышали от Орлова (в «Рассказе неизвестного человека»), что «в природе и человеческой среде ничто не творится зря», что «все обосновано и все необходимо», и что — «если так, то чего же нам особенно беспокоиться и бить себя по персям?»

Однако мы знаем, что наш автор, чувство которого и тогда уже заметно возмущалось такою теорией, не мог еще вложить в уста собеседника Орлова достаточно сильных аргументов против нее. Но проходит несколько лет — и вот что встречаем мы в «Крыжовнике»:

«Вы ссылаетесь на естественный порядок вещей, на законность явлений, но есть и порядок и законность в том, что я, живой, мыслящий человек, стою над рвом и жду, когда он зарастет сам или затянет его илом, в то время как, быть может, я мог бы перескочить через него или построить через него мост?»

И потому писатель — как мы уже видели — взывает к нам, чтобы мы не успокаивались, не давали усыплять себя, тем более, что — «во имя чего ждать? — спрашивает он далее. — Ждать, когда нет сил жить, а между тем жить нужно и хочется жить!»

Итак, сама жизнь одного из талантливейших писателей, принявшегося за ее изучение без предвзятого взгляда, приводила в конце концов к убеждению, что нелепо отождествлять социальную эволюцию с естественным процессом, что личность сознательно и активно должна участвовать в этой эволю-

* Не все в этом призыве, по нашему мнению, может быть принято, но подробнее об этом мы еще будем иметь повод сказать ниже.

ции, должна воздействовать на нее в духе и направлении определенных идеалов...

Такое убеждение приводило и к вере, что жизнь на самом деле и будет перестроена по идеалам разума и правды. И эта вера стала, по-видимому, настолько укрепляться в душе Чехова, что, например, даже созерцание таких картин неразумия и неправды, как нарисованная им в «Случае из практики» (она приведена нами выше, см. гл. II), не подрывало ее. Вы помните, что в этом рассказе Королеву, при виде багровых окон фабрики, «казалось, что этими багровыми глазами смотрел на него сам дьявол, та неведомая сила, которая создала отношения между сильными и слабыми»... И тем не менее, на следующее же утро, — «проезжая через двор, и потом по дороге на станцию, Королев думал о том времени, быть может, уже близком, когда жизнь будет такою же светлой и радостной, как это тихое воскресное утро»...

Так же точно, даже такая жизнь, какая протекает «В овраге», где «грех, казалось, сгустившись, туманом стоял в воздухе», — даже такая жизнь не представлялась окончательно беспросветной. И там, когда Липой и ее матерью уже готово было овладеть чувство безутешной скорби, все же — «казалось им, что кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в Божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью...».

И такое же бодрящее чувство веры в конечное торжество добра выносит читатель и из речей старика, которого встретила Липа, когда она с мертвым ребенком возвращалась домой...

V

Итак, не было ли у читателей основания думать, что эта выстраданная Чеховым вера в возможность поражения еще пока владычествующей пошлости, в недалекое уже торжество правды и, наконец, в то, что в жизни нашей, несомненно, есть какой-то смысл, во имя которого *надо* жить, как бы это ни было подчас тяжко, — что эта вера, чем дальше, тем все больше будет в нем расти и крепнуть, и что впредь при ясном свете ее он будет учить нас понимать жизнь?...

14 Зак. 3516

Однако «Три сестры» являются, по нашему мнению, таким произведением, в котором чувствуется как бы изнеможение. Писатель словно изнемог в стремлении поддерживать в себе и внедрить в других указанную веру...

Припомним содержание этой пьесы.

Три сестры заброшены судьбой в провинциальную среду, в которой они томятся, из которой жаждут вырваться. Они много надежд возлагали на своего брата Андрея, мечтавшего о профессуре; они и думали, что вот он получит кафедру, уедет в Москву, — уедут и они с ним. Но Андрей увлекается пустой и пошлой девушкой, женится на ней и опускается. Общество сестер составляют офицеры стоящей в городе артиллерийской бригады; сестры считают их единственными в городе живыми людьми, с которыми можно проводить время. Средняя из сестер, Маша, замужем за учителем гимназии, за которого она вышла прямо с гимназической скамьи и который тогда представлялся ей «самым умным и самым добрым», а теперь оказывается, может быть, и самым добрым, но не самым умным. Он является воплощением добродушной пошлости, тогда как жена Андрея — воплощение пошлости мелкоэгостической, деспотичной. И вот, у Маши, вечно преследуемой ощущением, что своим замужеством она сковала себя, как цепью, возникает роман с батарейным командиром Вершининым, человеком во всяком случае не пошлым, тоже супружеской цепью прикованным к уродующей ему жизнь женщине. Роман этот скрашивает их существование, дарит им хоть немного счастья. — Младшая сестра, потеряв надежду на переезд в Москву, решается выйти замуж за оставившего службу офицера; она в него хоть и не влюблена, но он зовет ее на разумную трудовую жизнь, и она идет на этот призыв, как на последний выход из безрадостного существования. Но вдруг бригаду переводят из города и, стало быть, исчезают из жизни сестер последние живые для них люди; роман Маши вследствие этого обрывается; жениха младшей в это же время убивают на дуэли — и остаются сестры одни, обреченные на еще более одинокую, безрадостную жизнь, чем раньше — жизнь, которая уже ни единого светлого луча не обещает впереди...

Обращаясь к центральной идее пьесы, мы думаем, что она выражена в этих вот словах Маши:

«Человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Или знать, для чего живешь, или все пустяки, трын-трава...»

Вот последняя творческая фаза Чехова и отражает, главным образом, искание веры, искание такого идеала, который бы действительно озарял жизнь, окрылял бы нас, сообщал бы нам постоянный подъем душевных сил, словом, давал бы все то, что дает настоящая вера. Иметь такую веру — это и значит знать, для чего живешь, для чего страдаешь, т. е. иметь чем жить. А иметь чем жить — в этом ведь все, тогда как без этого жизнь и будет только пустая и глупая шутка, в которой ничего нет ни важного, ни священного, а все — трын-трава...

В «Крыжовнике» мы слышали, можно сказать, страстное выражение надежды, что жизнь имеет смысл, должна иметь его, но все-таки открыт этот смысл не был. Есть в произведениях Чехова как бы намеки на то, что искомый смысл должен как будто заключаться именно в активном участии в жизнестроительстве. По-видимому, писатель желал бы с полной твердостью уверовать в возможность такого участия, уверовать, что эта возможность не фикция... Но не дается ему эта полная вера, часто подтачивают ее сомнения, — и вот отражением этих-то сомнений и являются «Три сестры».

Здесь мы снова слышим исповедание все тех же двух воззрений: воззрения, признающего возможность для личности воздействовать на ход социальной эволюции сообразно известным идеалам, — и другого, отрицающего эту возможность. Представителем первого воззрения является полковник Вершинин, второго — барон Тузенбах.

«Через двести-триста, наконец, тысячу лет — дело не в сроке, — говорит Вершинин, — настанет новая, счастливая жизнь. Участвовать в этой жизни мы не будем, но мы для нее живем теперь, работаем, страдаем, мы творим ее — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье... Не я, то хоть потомки потомков моих»...

А Тузенбах отвечает на это:

«Не только через двести-триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остается постоянною, следуя своим собственным законам, до которых нам нет дела или, по крайней мере, которых вы никогда не узнаете. Перелетные птицы, журавли, например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда. Они летят и будут лететь, какие бы философы ни завелись среди них; и пускай философствуют, как хотят, лишь бы летели».

Заключается пьеса, на первый взгляд, повторением всеми тремя сестрами вершининской темы; вот что говорят они:

«*Маша*. Надо жить... Надо жить...

Ирина. Придет время, все узнают и никаких не будет тайн, а пока работать, только работать!

Ольга. Музыка (уходящей из города бригады) играет так весело, бодро, и хочется жить! О, Боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь. О, милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить! Музыка играет так весело, так радостно и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!»

По-видимому, большей бодрости, веры, большего душевного подъема и желать невозможно. Что же такое, однако, так ободряюще, возбуждающе подействовало на психику сестер? Что такое случилось?

А случилось то, что все их надежды хоть на маленькое счастье, хоть на какой-нибудь выход из безрадостного существования, хоть на какой-нибудь проблеск в нем, — разбиты, и разбиты, очевидно, навсегда; им уже совсем нечего ждать от жизни, для них нет будущего, им предстоит не жить, а только доживать свой унылый век...

Вот что невольно заставляет сильно заподозревать обнаруживаемые сестрами бодрость и веру, ибо хотя и возможно ощущать их и людям, для которых нет надежды на личное счастье, но не сейчас же после того, как именно погас его последний луч; во всяком случае, это меньше всего может служить стимулом для немедленного ощущения в душе бодрости и веры. А затем, обратите внимание еще и на то, что, с одной стороны, — «страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас», — говорит Ольга, — а Вершинин ведь утверждал, что «в этом одном цель нашего бытия», — стало быть, есть цель бытия — и она уже ясна, известна; но, с другой стороны, дальше, «кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем мы страдаем... Если бы знать, если бы знать!»

Таким образом, здесь с темой Вершинина уже как будто переплетается и тема Тузенбаха, или, по крайней мере, сильно ограничивает безусловность вершининской веры: о, если бы знать, но, может быть, и никогда не узнаем и, сколько бы ни философствовали, будем, как журавли, лететь, не зная, зачем и куда...

И нам кажется, что ни бодрости, ни веры сестры на самом деле не ощущают. Они только заставляют себя верить в разумность и спасительность труда и цепляются за надежду, что их унылая жизнь имеет хоть тот смысл, что послужит удобрением почвы, на которой — через столетия — вырастет иная, счастливая жизнь.

VI

По этому поводу, думается нам, позволительно еще раз задать не новый уже вопрос: разве доказано, что при стихийном ходе социальной эволюции вообще когда-нибудь настанет счастливая жизнь? И приходится ответить, что не только не доказано, но существуют в этом отношении очень внушительные противопоказания. И у самого Чехова — в «Моей жизни» — на утверждение одного лица, что разные больные вопросы социальной жизни, например, рабство, «решаются человечеством постепенно, сами собой», — собеседник возражает, что «постепенность — палка о двух концах» [6].

«Рядом с процессом постепенного развития идей гуманных, наблюдается и постепенный рост идей иного рода. Крепостного права нет, зато растет капитализм. Такой порядок прекрасно уживается с какими угодно веяниями и течениями».

Так что, если предоставить делу идти его стихийным ходом, то, пожалуй, Тузенбах, утверждающий, что «и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была», окажется неправым только в отрицательную сторону... Чтобы он оказался неправым в положительную, — необходимо перед рвами, образуемыми ходом исторического процесса, не останавливаться в ожидании, пока они зарастут или затянет их илом, а перескакивать через них или строить мосты. А то, право, легко может оказаться, что иной ров, предоставленный одним только силам природы, не только никогда не зарастет, а, напротив, обратится в непроходимую пропасть...

Но не только для наступления счастливого будущего необходимо активное вмешательство в исторический процесс: необходимо оно и для нас самих, для нашего собственного, хоть маленького, счастья. Здесь мы возвращаемся к той мысли, которая высказана в «Крыжовнике»: «Счастья нет и не должно его быть, а есть жизнь, и если она имеет смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более

разумном и великом». Эту мысль — как уже замечено вскользь раньше — вряд ли можно в таком виде принять. Цель и смысл жизни, конечно — не в нашем только счастье: это была бы очень маленькая цель, очень жалкий смысл. Но *не только* в нашем, а не то, что мысль о *нашем* счастье мы почему-то должны совсем оставить. Между тем, цитированное место говорит даже больше того; оно говорит, что счастья и не должно быть, и уже не только для нас, а, значит, и для будущего человечества, т.е. ни для кого и никогда...

Однако такое гонение на счастье и у Чехова встречается только в «Крыжовнике»; во всех же других его произведениях, до «Трех сестер» включительно, где только идет речь о будущем человечестве, везде обнаруживается забота именно об его счастье. Да и зачем его гнать из будущего? Ведь счастье счастью рознь, и совершенным людям, из которых, надо надеяться, когда-то в грядущем должно состоять человечество, будет соответствовать и совершенное, т. е. во всех отношениях возвышенное счастье.

Но зачем его гнать и из настоящего? Почему, в самом деле, мы, сейчас живущие люди, не имеем права на счастье? Почему мы должны довольствоваться только ролью какого-то удобрения для будущего человечества и примириться с тем, что — говоря словами Лермонтова — «наш прах лишь землю умягчит другим, чистейшим существам»? [7] Мы рады работать для них, но позвольте же нам и нашу жизнь расцветить и озарить хоть сколько-нибудь. И тысячу раз прав Владимир Иванович (в «Рассказе неизвестного человека»), когда говорит Орлову:

«Но, ведь, хочется жить независимо от будущих поколений и не только для них. Жизнь дается один раз, и хочется прожить ее осмысленно, красиво... Хочется играть видную, самостоятельную, благородную роль, хочется делать историю, чтобы те же поколения не имели права сказать про каждого из нас: то было ничтожество, или то был ренегат, или еще хуже того»...

Вот. Безобразно желание жить *только* для себя, рассуждая, что «après moi le déluge» [8], но вполне законно желание жить *и* для себя, стремление сделать и свою личную жизнь хоть несколько светлой и счастливой, прожить ее — как хочется это Владимиру Ивановичу — «бодро, осмысленно и красиво». Но именно для этого на известном уровне общественно-политического развития безусловно необходимо сознание, что ты не только золотник удобрительного тука, но что ты «делаешь историю», т.е. перескакиваешь через ее рвы или строишь через

них мосты, стремишься направить ее течение по известной мысли, в сторону известных идеалов.

И только такое сознание может, вместе с тем, и личную жизнь наполнить смыслом.

Сестры такого сознания не имеют, интимная их жизнь совершенно безрадостна, — им как раз только остается утешаться мыслью, что, может быть, они хоть удобрением почвы для цветов будущего счастья послужат...

Нечего удивляться, если души людей, оставленных лишь при таком утешении, наполняет глубокая скорбь. Когда-то один из наших великих писателей высказывал по этому поводу такие мысли: «Если, — говорил он, — прогресс — цель, то для кого мы работаем? Кто этот Молох, который по мере приближения к нему тружеников вместо награды пятится и в утешение изнуренным и обреченным на гибель толпам, которые ему кричат: morituri te salutant[9], только и умеет ответить горькой насмешкой, что после из смерти все будет прекрасно на земле. Неужели вы обрекаете современных людей на жалкую участь кариатид, поддерживающих террасу, на которой когда-нибудь другие будут танцевать? Или на то, чтобы быть несчастными работниками, которые по колени в грязи тащут барку с таинственным руном и с смиреной надписью "*прогресс* в будущем" на флаге? Утомленные падают на дороге, другие со свежими силами принимаются за веревки, а дороги... остается столько же, как при начале, потому что прогресс бесконечен. Это одно должно было насторожить людей; цель бесконечно далекая — не цель, а, если хотите, уловка; цель должна быть ближе, по крайней мере, заработанная плата или наслаждение в труде»[10].

По мнению цитируемого писателя, — «все великое значение наше, при нашей ничтожности, при едва уловимом мелькании жизни, в том-то и состоит, что пока мы живы, пока не развязался на стихии задержанный нами узел, *мы все-таки сами*, а не куклы, назначенные выстрадать прогресс или воплотить какую-то бездомную идею. Гордиться должны мы тем, что мы не нитки и не иголки в руках фатума, шьющего пеструю ткань истории... Мы знаем, что ткань эта не без нас шьется, но это не цель наша, не назначение, не заданный урок, а последствие той сложной круговой поруки, которая связывает все сущее концами и началами, причинами и действиями. И это не все, *мы можем изменить узор ковра*. Хозяина нет, рисунка нет, одна основа, да мы одни-одинешеньки. Прежние ткачи судьбы, все эти Вулканы и Нептуны, приказали долго жить. Ду-

шеприказчики скрывают от нас завещание, а покойники завещали нам свою власть».

Таким бодрым убеждением, что мы в состоянии «изменить узоры ковра», — Чехову до сих пор не удалось проникнуться достаточно твердо. Общий тон пьесы «Три сестры» и те выводы, которые, как мы видели, из нее вытекают, говорят даже за то, что наш автор сделал шаг назад от такого убеждения, что сомнения в возможности изменять узор согласно сочиненному нами рисунку, — что эти старые, казалось, почти рассеянные было сомнения снова собрались в его уме и выдвинулись вперед...

И все же, нет никаких оснований думать, что в «Трех сестрах» автором выведен окончательный итог передуманного и перечувствованного, что это — последний пункт на том пути, по которому идет Чехов в поисках за правдой и смыслом жизни. Скорее всего, эта пьеса — выражение только случайного упадка духа, временной усталости. Никакое уныние не страшно, пока нет taedium vitae[11], покуда — как мы слышали в «Крыжовнике» — не только есть убеждение, что «надо жить», но и «хочется жить». Вот эта «воля к жизни», несмотря ни на что, чувствуется и в «Трех сестрах»; и хотя пьеса сама по себе ни веры, ни бодрости не возбуждает, но надежда, что наш писатель на нынешнем настроении не остановится, может опираться именно на эту «волю».

Одно из сравнительно ранних своих произведений, прекрасную повесть «Дуэль», Чехов заканчивает такими словами:

«В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед... И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды»...

Mutatis mutandis[12], хотелось бы нам эти слова, с заключающей их надеждой, приложить и к самому их автору, душе которого присуща такая страстная и святая «жажда правды».



Е. А. ЛЯЦКИЙ

А. П. Чехов и его рассказы

Этюд

I

А. П. Чехов своими многочисленными сочинениями давно уже овладел общественным вниманием. Его рассказы и повести вызвали значительную критическую литературу, стали предметом горячих споров и самых разнообразных, нередко диаметрально противоположных суждений. Эпитет «чеховский» сделался нарицательным именем для известного рода умственных и душевных состояний и настроений. Пьесы Чехова не сходят с репертуара театров, ставящих своей задачей преследование новейших течений в искусстве и жизни. Произведения Чехова переведены на иностранные языки и за границею привлекают внимание критики. Нельзя потому не признать, что, судя по всем таким внешним признакам, мы имеем дело с писателем далеко не заурядным, хотя и не «великим» и не «европейским», как его величают у нас не в меру усердные отечественные хвалители.

Интересно и необходимо разобраться в основных причинах такого успеха, насколько они освещены критикой и обнаруживаются в идейном и художественном содержании произведений. В данном очерке мы ограничиваем свою задачу указанием существенных черт, образующих индивидуальность этого своеобразного писателя, в связи с господствующими тонами его мировоззрения и значением его общественного влияния. Соглашаясь далеко не со всеми выводами предшествующей критики, мы понимаем всю трудность предпринимаемой нами работы, и если и беремся за нее, то лишь потому, что постановка вопроса о пересмотре литературных суждений о Чехове представляется нам своевременной и важной.

Но прежде — несколько предварительных замечаний. Давно уже признано ходячей истиной, что писатель есть явление общественное и что суждение о нем должно иметь в виду, с одной стороны, объем и характер его таланта, а с другой — влияние идейной и художественной стороны этого таланта на дальнейшее развитие общества в том или другом отношении. Это и образует два главных направления в изучении литературных явлений и два метода критической разработки.

Изучение таланта в его сущности, как он создает и вынашивает образы в себе, как ассоциирует внешние впечатления жизни, внося в них гармонию и стройность, является всегда необходимою ступенью для определения безотносительной ценности писателя с точки зрения глубины производимых им художественных эмоций и верности и тонкости художнической кисти. Можно остановиться на этом первом и в известных случаях важнейшем шаге исследования, можно бесконечно любоваться произведением и не идти дальше лирического излияния восторга перед вдохновенным созданием художника, явившего непонятную, чудодейственную власть над нашей душой. Можно признать божественное откровение в искусстве, которое, кроме себя, кроме своей свыше одухотворенной красоты, не знает иной цели; можно, не боясь шаблонных обвинений, допустить и даже поклониться таланту ради таланта, искусству — ради искусства, за те волшебные краски и звуки из какого-то другого мира, которые обаятельно прекрасны, хотя не передаваемы на языке будничной речи людской, как песни моря или ласкающий шепот цветов.

Тончайшие краски
Не в ярких созвучьях,
А в еле заметных
Дрожаниях струн, —
В них зримы сиянья
Планет запредельных,
Непознанных светов,
Невидимых лун.
И если в минуты
Глубокого чувства,
Мы смотрим безгласно
И любим без слов,
Мы видим, мы слышим,
Как светят нам солнца,
Как дышат нам блески
Нездешних миров...[1]

Но что бы ни изображал современный поэт, — пышные ли картины природы или убогий пейзаж, потрясающую драму

или унылую, жалкую действительность пошлого прозябания, можно признать за ним право свободно, безотчетно отдаваться порыву творческой кисти, изображать все, что подвернется под руку, — и затем оценивать его творения с точки зрения верности рисунка, изящества и тонкости штриха. Можно не идти в своих требованиях дальше непосредственного импрессионизма, и задача искусства будет исполнена, если создание художника вызовет впечатление глубокое, яркое, хотя и не влекущее к размышлению и разгадке.

Искусство давно уже перестало пониматься как приятная забава, как возвышенное занятие, которым можно наполнить часы отдыха и досуга, как соловьиная песнь без значения слов, рождающая влюбленные грезы и томные вздохи. Отжило свой век и то воззрение, когда на искусство смотрели как на помощь науке в ее стремлениях раскрыть и осветить истинно полезное в мире, заставляя искусство служить посредником между все новыми и новыми завоеваниями отвлеченной науки и мало развитой, но страждущей толпой. Теперь искусство — могучая свободная стихия человеческого духа, рождающаяся на тех же глубинах, откуда берут начало побуждения разума и веры и любви к жизни, та высшая степень творческой деятельности, которая является одним из величайших средств общественного прогресса.

В этом смысле выражение «искусство для искусства» не заключает в себе ничего ужасного. Пусть художник не скажет нам, зачем он создал свое произведение; пусть он сумеет зажечь огонь на маяке скалы, не заботясь о том, кто будут те пловцы на корабле, которым он пошлет свои лучи в непроглядную бурную ночь... Новейшие художники на Западе любят разгадывать сумерки, любят ловить фантастические тени лунных ночей; они хотят прокрасться в таинственные шорохи темной человеческой души, трепетно колеблемой неустанной борьбой мгновений, мелькающих в сознании, и вечности, поглощающей их. У Метерлинка и Ибсена, у Родена и Бёклина были великие предки по духу, изображавшие могучие, но ясные движения души, как Шекспир, Гёте и Байрон, и сумевшие выразить высочайшую и в то же время доступную людскому сердцу красоту и гармонию, — например, Рафаэль и Бетховен. Там, на Западе, оставленные ими величайшие дары духовной культуры давно уже сделались общим достоянием, вошли в плоть и кровь общественного самосознания, и художественная пытливость, не останавливаясь на этих ступенях, стремится к дальнейшим завоеваниям и обращается, в новейших течениях, к еще не выраженному сло-

вом, не схваченному мыслью. Для человечества, только небольшая часть которого живет относительно сознательной жизнью, напрягая все усилия, чтобы осмыслить основные формы стихийного жизненного процесса, такое направление, идущее навстречу загадочным символам, неясным представлениям, всему, что усыпляет здоровое чувство реальной жизни, но будит своеобразные поэтические настроения, может показаться возвратом к тем отдаленным векам, когда люди ожидали спасения не от своей культурной предприимчивости и изощренности мысли, но от мистических откровений и глаголов свыше. Но кто скажет, к чему приведет это направление?

Но есть страны и эпохи, где особенно ценными являются те стремления художественной мысли, которые облегчают людям борьбу за ближайшие идеалы свободного и осмысленного существования. Когда зажигают огонь на высотах мысли, как на высоком холме, не с тем, чтобы он озарял безразличные пучины моря, но чтобы он служил знаменательным лозунгом и, может быть, боевым сигналом идущих сражаться и умирать, — то важно, чтобы этот огонь горел ярким светом над дорогой, по которой идут и падают люди. Чем ярче, тем знаменательнее будет этот огонь; чем выше вздуется пламя костра от горного ветра, тем ярче вспыхнет надежда в душе сомневающихся и малодушных.

Литература должна не только отражать, но и освещать, и совершенствовать жизнь. Этот процесс приведения жизни в более совершенный вид не заключается, как думали прежде, в отыскании новых точек зрения, с которых те или другие явления представлялись бы сознанию в блеске поэзии и красоты. Он должен состоять для всякого, сочетающего запросы совести с исканием смысла в бытии, в улучшении самых форм его, в усовершенствовании тех условий, от которых зависит то, что одни люди чувствуют себя в жизни так дурно, что им ничего не стоит отказаться от нее; другие — дурно, но лучше первых; третьи — еще лучше, а четвертые — сносно, или, пожалуй, хорошо. Литература должна изучать жизнь не потому только, что ее процесс представляет высокий интерес для объективного наблюдателя в бесконечном количестве отношений; не потому только, что в ней есть прекрасное и безобразное, зло и добро, что весною поют соловьи, а зимою бывает и холодно, и не на всех людей хватает приюта и хлеба. Литература нужна жизни не потому только, что ее выражением служит чудодейственное слово, могущее охватить тончайшие оттенки мысли и чувства, могущее двигать горами, созидать и разрушать реаль-

ные и волшебные миры; но литература тем дорога жизни, что она в лучших своих представителях, помимо своего художественного наслаждения, заставляет нас глубоко вникать в причины наших страданий, вооружает нас против этих причин, как против злейших врагов, возбуждая в нашей душе протест, сначала пассивный, потом активный, и доводит нас до ясного сознания невозможности жить без борьбы. Но страдания бывают разные, разная бывает и борьба. Не дело литературы художественной вызывать человека на борьбу с природой в том смысле, как ее понимают естествоиспытатели и врачи. Не ей указывать способы вызова дождя или средства продления жизни. Но в ее власти то, чтобы люди, чем дальше, тем больше проникались идеями правды, трудовой и общественной солидарности и добра. Сообразно с этим литература должна напрягать все усилия, чтобы обеспечить всеми доступными ей способами торжество этих идей, но так, чтобы от этого торжества, хотя бы в идеальном будущем, была видимая польза, становилось бы меньше людей страдающих, угнетенных и оскорбленных внешним, от людей зависящим, укладом жизни. И потому, насколько был бы бесплоден протест против стихийных явлений жизни, не поддающихся учету человеческого разума, настолько велик и благотворен возбуждаемый ею протест против тех внешних условий, изменение которых находится во власти человеческих масс. Нельзя не бороться человеку за признание той объединяющей идеи, что солнце всем равно светит, а земля предлагает свои дары всем людям без ограничений, и жизнь может быть прекрасной, если люди перестанут держать друг друга за горло и обратят свободные руки на общую, а стало быть, и свою собственную пользу. Развитие этого рода идей, восходящих к радостному культу разумно-свободной и духовно-просветленной жизни, идей, содействующих реальному благу человечества, — является прямою обязанностью литературы в обширном значении этого слова. В частности, у каждой из литератур, создаваемых гением различных народов, есть свои особые специальные обязанности, и в ряду их едва ли не самые трудные и ответственные задачи взяла на себя наша русская литература.

Судьба русской литературы замечательна во многих отношениях. Длинный ряд веков прошел в мучительных попытках освободиться от чуждых пут, навязанных ей роковою игрою исторических условий, и сбросить с глаз пелену, мешавшую ей вглядеться в действительность, кипучую, яркую, полную своеобразного драматизма, пестревшую могучими характерами и

умами. Бредя ощупью, с трудом разбираясь в элементарных вопросах общественного и народного самосознания, она уже с самого начала исторического существования должна была стать добрым гением нашего младенческого просвещения и культуры. Став, наконец, самобытною по коренным источникам своего содержания и национальной по духу, она расцвела дивными художественными дарованиями и не уклонилась в сторону от исторически завещанных целей, принимая под свою охрану все более и более широкие круги интересов гуманной мысли и общественного улучшения, являясь гениальной проповедницей равенства людей, любви и правды. Учительный и проповеднический тон лучших представителей нашей литературы прошлого века, столь органически связанной подготовительными умственными течениями с произведениями Л. Н. Толстого, во второй период его творчества, явился в семье европейских литератур даже отличительным признаком, объясняемым из расовых особенностей славянского духа. Объясняется это, может быть, и тем, что наша литература, в отличие от европейской, по тем элементам знания, которые входили в нее, шла впереди русской науки, и многие отрасли исторических и гуманитарных изучений исходят корнями своими из общего содержания литературы в прошлом.

Но с развитием русской науки, когда литература в собственном смысле определилась в границах своего содержания и поставила вопросы исторического смысла и цели литературного развития, перед ней сама собой, благодаря постепенному сближению с жизнью, определялась величайшая задача служить освободительным идеалам в самом широком значении. Понимание этой задачи вошло, с одной стороны, в служение высочайшим общечеловеческим принципам добра, любви и правды, а с другой — в страстное желание блага многомиллионной народной массе. Аннибалова клятва, которую давали благородные идеалисты тридцатых и сороковых годов, посвящая свои силы служению закрепощенной родине, стала к шестидесятым годам лозунгом честно выполняемого гражданского долга русского писателя, воплотившего в звуках и образах прекрасной русской речи заветнейшие идеалы русского общественного блага. Бесконечными звеньями уходя в историческую даль, развивалась общественная стихия в литературе, сверкая блестками вольнодумной сатиры в екатерининскую эпоху, развертываясь во всю ширину народной мысли и чувства у Пушкина, уходя в глубину в исканиях идеальных путей у Белинского, Тургенева, Некрасова, Добролюбова, Толстого. В шестидесятые и семидесятые годы, все глубже и глубже прони-

кая в тайники русской жизни, уяснялась та историческая преемственность литературно-общественных явлений, которая с положительностью закона открывала скрытый ход развития, предшествовавшего появлению того или другого писателя; всякий из них естественно укладывался в одно из направлений, обусловленных историческим ходом и современными формами русской жизни. Литературные случайности, которые попытались бы создавать новые направления, не имевшие связей с интересами реальной жизни, были бы столь же непонятны в ту эпоху, как существа четвертого измерения, как они непонятны теперь с их потугами проникнуть путем поэтических галлюцинаций в потусторонний мир.

Теперь уже можно судить по историческим итогам о том, какую роль сыграла литература в деле освобождения крестьян. Но этим освободительная задача ее еще далеко не кончена; продолжая бороться за идеи справедливости и личной свободы, за принципы общественного достоинства и равноправности, литература вложила много участия в создание того высокого типа интеллигенции, основным признаком которого явилось такое горячее рвение к вопросам общественного и народного блага, готовность жертвовать собою за меньшого брата во имя протеста против всяческого стеснения и произвола. В современной неразборчивой прессе зачастую можно встречать недостойные и пошлые выходки против русской интеллигенции, упреки ее в равнодушии и оппортунизме. Голоса эти принадлежат или представителям низких общественных побуждений, или невеждам, которые не видали истинной русской интеллигенции и приняли за нее столь расплодившееся в наше смутное время интеллигентное «мещанство». Истинная интеллигенция — та, в которой сосредоточивается фокус нашей общественной совести, которую уважают даже ее враги, но о которой нельзя говорить, прежде чем деяния ее не отойдут в область исторических фактов. Эта интеллигенция, более чувствуемая по своему влиянию, чем играющая роль на поверхности моря житейского, была создана по преимуществу освободительной литературой шестидесятых и семидесятых годов. В ней чувствовалась сдавленная мощь, крепкая убежденность и непоколебимая вера в лучшее будущее.

Обстоятельства 80-х годов оказались сильнее влияния этой интеллигенции. Начался разброд общественной мысли, яркие идеалы задернулись мутной пеленой безвременья и безверья. Жизнь словно остановилась в своем течении, запросы просвещения не получали исхода, запросам художественной мысли недоставало простора и света. Голоса интеллигентов предыдущего де-

сятилетия естественно и неестественно замолкали, в литературе водворялась анархия в смысле руководящих политических и общественных принципов. Голосами в обществе и литературе завладели новые люди, отрекшиеся от литературных традиций отцов и дедов и водворившие в литературе торжество новых веяний в сфере понимания искусства, его общественной роли, содержания и формы.

К концу 80-х годов, когда разрыв литературы с жизнью сделался фактом, на литературном поприще появился А. П. Чехов.

II

Как мы уже заметили выше, произведения Чехова вызвали обширную критическую литературу. Эта литература поражает больше количеством, чем глубиной, обстоятельностью и разнообразием суждений. Почти все критики сходятся на признании Чехова великим, даже европейским писателем, придают ему высокое идейное и художественное значение как художнику серых, беспросветных сторон русской действительности, слагающихся в общую картину такой томительной скуки и безысходной пошлости, обывательского переползания изо дня в день, которое совершенно поглощает личность и делает бесплодными ее попытки вырваться из заколдованного круга.

В частности же, для характеристики Чехова интересны дватри мнения, касающиеся вопроса по существу и сделавшиеся исходными пунктами для большинства журнальных статей, принадлежащих авторам, которые пуще всего боятся упрека в отсталости и в непонимании новейших литературных течений.

По меткости и сжатости определения основных свойств чеховского таланта первое место занимает, по нашему мнению, статья Н. К. Михайловского по поводу сборника рассказов Чехова под заглавием «Хмурые люди» [2]. Писатель, художественная прозорливость которого может не признаваться только теми, кто не читал его блестящих статей, отметил в Чехове его несомненную талантливость, берущую свои соки из того литературного поколения, для которого власть действительности была выше всего. Действительность не вообще, в мировом или философском смысле, но ее сегодняшний день, ее конкретная сущность, потому что даже ближайшее прошлое этой действительности уже не удостаивалось признания со стороны людей этого поколения, заявлявших, что идеалы отцов и дедов были

над ними бессильны. Но, вместе с тем, критик указывал в этой статье, что, исключая «Скучную историю», прочие рассказы этого сборника отличаются случайностью в выборе тем и отсутствием жизни и теплоты в содержании. Г-н Михайловский поставил бы, по его словам, в заглавии сборника не «хмурых людей», но «холодную кровь»: это символизировало бы, что Чехов с холодною кровью пописывает, а читатель с холодною кровью почитывает его. Жизненность «Скучной истории», в противоположность прочим рассказам, г-н Михайловский объясняет тем, что в него вложена «авторская боль». Г-н Чехов талантлив, а талант должен время от времени с ужасом ощущать тоску и тусклость действительности, должен ущемляться тоской по тому, «что называется общей идеей или богом живого человека». И критик высказывает пожелания, что если Чехов не может выработать своей собственной общей идеи, то пусть он останется хотя поэтом тоски по общей идее, поэтом мучительного сознания ее необходимости.

«Палата № 6» и такие рассказы, как «Черный монах», «О любви», показали г-ну Михайловскому, что поэзия тоски возобладала в Чехове, произведения которого начинают возбуждать другое чувство, далекое от прежнего добродушно-веселого смеха, чувство вдумчивой грусти или досады на нескладицу жизни, в которой нет «ни нравственности, ни логики».

Гораздо решительнее становится на сторону Чехова г-н Скабичевский[3]. Он сосредоточивает внимание преимущественно на художественной стороне произведений г-на Чехова и приходит к выводу, что это — писатель замечательный по глубине и художественности таланта. Он горячо защищает г-на Чехова от упрека в том, будто г-н Чехов увлекался подчас «лазурью небес» или «соловьиными трелями», а главное, будто у него нет идеалов. Такое обвинение по отношению к писателю представляется г-ну Скабичевскому отрицанием «святая святых» человека, всего его внутреннего содержания, — отрицанию самого человека.

Г-ну Скабичевскому кажется невозможным даже сомневаться в отсутствии идеалов у г-на Чехова. «У г-на Чехова, — говорит он, — найдете вы свои фальшивые страницы, каковы, например, концы его произведений “Дуэль” и “Жена”, но эти концы страдают вовсе не художественным индифферентизмом и эпикурейством и не отсутствием идеалов, а, напротив того, тем крайним идеализмом, который полагает, что вера и любовь в буквальном смысле двигают горами, и что самому отпетому

негодяю ничего не стоит под их влиянием обратиться в рыцаря без страха и упрека».

Утверждая крайний идеализм г-на Чехова, г-н Скабичевский не столько доказывает, сколько пространно цитирует его произведения, чтобы заставить читателя прочувствовать и понять, что подобных страниц не мог написать писатель без идеалов. Но каким бы восторженным поклонником г-на Чехова ни являлся г-н Скабичевский, самая возможность постановки вопроса о том, есть или нет идеалы у писателя, ясно показывает, что по этому вопросу у г-на Чехова не все обстоит благополучно. Ведь кому же придет в голову сомневаться в отсутствии идеалов у Гоголя или Салтыкова? И не представляет ли опасности вообще возможность двоякого отношения к идеализму г-на Чехова? Ведь безотносительная ценность идеалов в том и заключается, что писатель делает их яркими, как солнце, разгоняет перед ними туман и тучи, застилающие их блеск в глазах обыкновенного человека. К чему они, если они не ясны, не светят нам и не греют, не поднимают нашего взора к далеким, пусть даже недостижимым, небесам, где бы дух наш, хотя бы на время, озарился вечным сиянием красоты и стряхнул с себя томление и копоть повседневной обывательской жизни? К чему они, если они не осветят перед нами ни одной пяди земли, которую мы не могли бы отвоевать у темных сил жизни, чтобы положить на нее хотя бы один камень для будущего маяка человеческого счастья, — мы говорим — маяка, потому что людям самим, не рассчитывая на помощь извне, приходится устраивать свою жизнь, а солнце по-прежнему недосягаемо высоко, а тучи будут по-прежнему надолго скрывать его от нашего взора, и вселенной, с ее мириадами звезд и миров, по-прежнему не будет никакого дела до того, какие страдания разрывают человеческое сердце, какая братоубийственная война ведется на убогом, удаленном от источника жизни, грязном комочке земли! И, наконец, дело вовсе не в том, есть или нет идеалы у писателя, а в том, какие идеальные стремления, сознательно или бессознательно, вызывает он своими произведениями в душе читателя. Он — один, а читателей — тысячи, десятки тысяч, сотни тысяч. И если окажется, что — никаких, или неясные, двойственные, ведущие чувство жизни к ущербу, то это значит, что такой писатель не нужен или мало нужен для общества, что его влияние поверхностно, скоропреходяще, а успех основан на неразборчивости читателей.

Критикам приходилось возводить по поводу идеализма г-на Чехова сложные и затейливые построения. Г-н Волжский в сво-

ей интересной книге о г-не Чехове[4] потратил много таланта и вдумчивости на изучение внутреннего смысла его произведений. Г-н Волжский признает г-на Чехова тоже крайним идеалистом, но в ином смысле, чем полагает г-н Скабичевский. По терминологии г-на Волжского, г-н Чехов не оптимистический идеалист, а пессимистический, или, как бы сказал г-н Андреевич, «героический пессимист». Лучшие произведения г-на Чехова представляются г-ну Волжскому глубоко проникнутыми настроением безнадежного идеализма, который признает нравственную ценность идеала, но не находит путей к его осуществлению в действительной жизни. «Если бы у Чехова не было этого чрезвычайно высокого идеала, с недосягаемой высоты которого он расценивает действительность, он не мог бы видеть всей пошлости, тусклости, серости, всей мизерности ее. Поэтому вполне прав Скабичевский, когда он говорит: “Подумайте, разве есть какая-нибудь возможность выставить все безобразия каких-либо явлений и вопиющее отступление их от идеалов, раз художник не хранит этих идеалов в душе своей, не проникнут ими?”»

Это говорит г-н Волжский и, вслед за г-ном Скабичевским, указывает у г-на Чехова на «Рассказ неизвестного человека» как на одно из лучших произведений, в котором сказался этот пессимистический идеализм. Проследим дальнейший ход мыслей г-на Волжского. По его словам, г-н Чехов не выдерживает своего пессимистического идеализма, и настроение это очень часто сменяется у него прямо противоположным. Непримиримый идеализм, протестующий против пошлости действительности, переходит у него в пантеизм, рабски поклоняющийся ей. Оба настроения уживаются рядом в г-не Чехове и, по своей резкой противоположности, сказываются то борьбой, то возобладанием одного настроения над другим. Пантеистическое оправдание действительности критик отмечает у г-на Чехова и в более поздних произведениях, причем выражается оно не только уже в безразличии тем, на что указывал еще г-н Михайловский, называвший по этому поводу г-на Чехова «даром пропадающим талантом», но — «что гораздо важнее, в общем тоне рассказов, заключительных авторских вставках, раскрывающих основные мотивы настроения писателя, наконец, в многочисленных тирадах героев, представляющих собой подчас целые гимны во славу всеоправдывающего пантеизма».

В подтверждение этого пантеистического течения в миросозерцании г-на Чехова автор приводит несколько цитат и, между

прочим, из монолога «Чайки» — одно из наиболее фантастических мест. Там Чайка говорит о себе: «Тела живых существ исчезли в прахе, и вечная материя обратила их в камни, в воду, в облака, а души их всех слились в одну. Общая мировая душа — это я... я... Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки. Во мне сознания людей слились с инстинктами животных, и я помню все, все, все, и каждую жизнь в себе самой я переживаю вновь...» Заключительные слова Сони («Дядя Ваня») в последнем акте о том, что следует трудиться для других и теперь, и в старости, не зная покоя: «А когда наступит наш час, мы покорно умрем, и там, за гробом, мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалился над нами...», — эти слова критик рассматривает точно так же, как доказательство авторского пантеизма, с точки зрения которого в природе нет ничего лишнего, все имеет смысл и нравственную ценность. Отсюда и вся пошлость и бессмыслица жизни, все жестокости, и страдания, и обиды — все находит себе моральное оправдание. Но время от времени, — так думает г-н Волжский, — в г-не Чехове просыпается обостренный героический пессимизм, поднимается протест против власти действительности, является тоска по далекому, но бессильному Богу. Таким образом, «скептик по натуре, он (Чехов) все время колеблется между двух смутных идеалов, то отдаваясь крайнему идеализму своего непримиримого протеста против действительности, то увлекаясь радостным пантеистическим поклонением существующему. Обе крайние точки, два нравственных полюса, между которыми варьирует общий тон повестей, рассказов и драм г-на Чехова, образуют как бы его десницу и шуйцу, подобно деснице и шуйце, указанной г-ном Михайловским у гр. Л. Н. Толстого. Десница — это пессимистический идеализм г-на Чехова; но даже и десница его бессильна и беспомощна; идеал г-на Чехова, "живой бог" его — недосягаемо высок, потому-то и действительность, изображаемая в произведениях г-на Чехова, так ничтожна — жалка, убога, сера и бесцветна. Ее обесцвечивает, обесценивает именно высокий идеал, в виду которого она кажется такой жалкой и убогой...» Словом, г-н Чехов десницы имеет идеал, но не верит в его фактическое могущество.

Всеоправдывающий пантеизм г-на Чехова, являющийся его шуйцей, вызывал, однако, иное отношение со стороны других критиков. Г-н Оболенский видел в этой стороне творчества г-на Чехова величайшее достоинство художника, который любит

и жалеет все и вся на свете[5]: изображает, мол, Чехов все мелкое, маленькое, обыденно-страждущее, неслышно-плачущее — и испытывает сам любящую жалость ко всему на свете, а глядя на него, и мы жалеем и любим это. Но любить всех — значит — не любить никого, и г-н Волжский справедливо замечает, что эта любящая жалость ко всему на свете весьма часто переходит просто в нравственное равнодушие, к которому так применимы слова Писания: «Знаю твои цели, что ни холоден ты, ни горяч. О, если бы ты был или холоден, или горяч. Но так как ты тепловат и ни горяч, ни холоден, — извергну тебя из уст моих» [6].

Этюд г-на Волжского написан, повторяем, вдумчиво и увлекательно, но мы не будем следить за ходом его мыслей в дальнейшем изложении, как не будем останавливаться на многочисленных оценках других критиков, так как они не дают для нашей цели ничего особенно существенного. Нелегко разобраться и в этих положениях. А разобраться нужно, чтобы подойти, наконец, к г-ну Чехову без предубеждения и априорных взглядов. Итак, за исключением сдержанного отзыва г-на Михайловского, последующая критика дружно и с разных сторон вознесла Чехова на завидную для писателя высоту. Г-н Чехов — великий писатель обыденной, пошлой действительности, картины которой так неотразимо действуют на читателя в известном направлении, что он, в конечном итоге, неминуемо должен воскликнуть: «Нет, больше так жить невозможно!» Таких картин не может создавать художник, не имеющий в душе высоких идеалов, — следовательно, эти идеалы у него есть. Они проявляются в том течении творчества г-на Чехова, которое исключает возможность пантеистического примирения с жизнью и проникнуто глубоким «героическим» пессимизмом. Источник его кроется в бессилии того живого бога, в которого верит г-н Чехов...

Критика построила прекрасное здание, но едва ли оно продержится долго. Главная техническая ошибка этой критики заключается в том, что она применялась к тому материалу, который давал ей писатель, а не исходила из общих требований искусства, социологии, этики, прогресса. Не положив основания, она занялась отделкой фасада и устремилась вверх, вслед за воздушными башнями, готовыми убежать в небеса... И незаметно для себя она стала частной, «чеховской» критикой, утратив точку зрения широкого историко-литературного исследования и сопоставления.

Критика эта говорит: г-н Чехов написал поразительную (пусть так) картину пошлости и скуки, следовательно — у него

есть идеалы в любом понимании этого слова. Безусловен ли этот вывод? Едва ли. Ведь если рассуждать так, то придется во всяком творчестве отбросить ту часть, которая относится на долю непосредственного отражения действительности, того подражания природе, которое находится в прямой зависимости от наблюдательности художника и нередко сказывается бессознательным техническим мастерством. Чем обыденно-реальнее изображения, чем ближе охватывают они конкретные формы жизни, чем тоньше технические навыки, тем труднее становится наблюдать высоту духовного подъема в творчестве художника. Иногда о ней можно судить еще по степени типичности, как, например, у Гоголя, Диккенса, Салтыкова; но мы затруднились бы сказать это относительно г-на Чехова, изображения которого конкретно-жизненны, но в поражающем большинстве случаев отнюдь не типичны. Разве большей невероятностью будет допустить, что процесс творчества г-на Чехова напоминает собою, mutatis mutandis[7], то, как создавал Обломова или Сашеньку Адуева Гончаров, рисовавший просто потому, что рисовалось, не задумываясь над тем, что из этого выйдет? И когда выходило то, чего не ожидал художник, когда получалась произвольно выливавшаяся и не менее «чеховской» (во всяком случае) поразительная картина пошлости и скуки, то о чем должна была прежде всего подумать критика: о самой картине, идейном и общественном значении ее, об особенностях таланта, или же о том, были ли в душе художника идеалы, *которыми он мучился,* и если были, то каковы? Кажется, двух ответов тут быть не может, и, в частности, на примере Гончарова можно наглядно убедиться, насколько предпочтительнее заниматься его картинами, оставив в покое те из его идеалов, которые были неразборчивы, неясны и, может быть, весьма непривлекательны при ближайшем знакомстве. И все ли писатели, изображающие пошлость жизни, мучаются своими идеалами, т. е. их несоответствием с изображением действительности, как мучился когда-то Гоголь? Мы не побоимся спросить: например, г-н Лейкин, писатель, бесспорно, умный и не без таланта, мучится ли он «конфликтом идеала с действительностью», и почему не возникает вопроса об его идеалах? А что, если он от души сам же смеется над своими изображениями и думает больше о меткости и остроте, чем об идеалах, что весьма похоже на правду?

Нет, лучше оставить в покое душу художника с ее идеалами, которые не раскрываются отчетливо и самопроизвольно уму и сердцу читателя. Лучше, не мудрствуя лукаво, вгля-

деться в конкретную сущность его произведений, вдуматься в жизнь и людей, изображенных им, и дать себе посильный ответ: чем являются эти произведения в художественном отношении и каково заключающееся в них зерно нравственного и общественного прогресса?

III

Итак, речь пойдет о художественном и общественном достоинстве произведений г-на Чехова.

Охватить содержание его произведений нелегко. Чем бы это ни объяснялось, — миниатюрностью ли изображений, или монотонностью колорита, но рассказы г-на Чехова, если их читать подряд, сливаются в конце концов в одно серое пятно, без определенных очертаний, без рельефных образов, без волнующих настроений и неожиданно вдохновенных штрихов. Нужно большое усилие памяти, чтобы запомнить огромную галерею портретов и удержать в голове хотя бы наиболее характерные черты из внутренних и внешних положений, сюжетов и деталей обстановки. Критики любят сравнивать г-на Чехова с Мопассаном. Мопассан любил прибегать к форме новелл, говорят они между прочим; новелла же является и излюбленной формой литературного повествования у Чехова. Но за этой внешней чертой, которая сама по себе слишком ничтожный мотив для сопоставления, критики упускают другую, которая делает это сопоставление невозможным. У Мопассана, в прямую противоположность г-ну Чехову, несмотря на единство настроения, рассказы никогда не сливаются в одну общую массу, Образы колоритны и ярки, положения индивидуальны, и обстановка настолько тесно сливается с героями рассказов, что воспоминание о них дает не одинокие портреты, но цельные картины жизни с мельчайшими подробностями, которые как бы составляют часть их самих. О г-не Чехове этого нельзя сказать.

Один из критиков, говоря о г-не Чехове, употребил выражение «мягкий карандаш». Удачнее этой характеристики трудно что-нибудь придумать. Этим выражением определилась вся литературная манера Чехова — мягкость тонов, неясность контуров, тщательная отделка одних деталей, капризная незаконченность других, и все это тонет в столь же мягкой дымке какой-то необъяснимой меланхолии и безразличия, которая забирается в душу читателя, как вечерние сумерки крадущейся осени, как напоминание о неизбежной старости и смерти...

Это — первое свойство таланта г-на Чехова, таланта, отрицание которого было бы таким же заблуждением, как и господствующее в настоящее время неумеренное преувеличение его размеров. В образовании этого таланта на долю органической способности, самородной артистической «жилки» приходится, кажется, столько же, сколько нужно отнести к изумительной выработке, упорному многолетнему труду в определенном направлении, в тщательной заботе о том, чтобы придать штрихам законченность и округлость. И каждый новый том произведений Чехова доказывает, что эта работа еще продолжается, что техника владеет еще писателем больше, чем писатель ею, и только с того момента, когда она перестанет стоять между художником и жизнью, его талант и миросозерцание свободно и всесторонне выльются в искусстве.

Этот момент еще, кажется, не наступил, но он приближается, судя по тому, насколько г-н Чехов ушел вперед от первоначальных, можно сказать — ученических набросков и рисунков. К настоящему же моменту почти все произведения г-на Чехова, не исключая и самых прославленных, представляются нам массой эскизов, среди которых есть превосходно сделанные, но ни один еще не перешел в законченную художественную картину. Мы сказали бы, что талант Чехова эскизен по самой природе своей, если бы не придавали этому эпитету его буквального значения, естественно понижающего качество таланта до невозможности вывести писателя на дорогу настоящего художественного мастерства, и если бы не предполагали, что такое определение могло бы оказаться преждевременным, и потому неверным.

В этом отношении г-н Чехов далеко не единственное явление в русской литературе, но он счастливее многих из своих современников. Уже при самом появлении своем на литературном поприще он встретил внимательную и снисходительную критику своих произведений, которая должна была помочь ему глубже вникнуть в свои изображения и свойства таланта. Но самому писателю следовало быть строже к себе при издании впоследствии полного собрания своих сочинений и многое из первых томиков оставить на долю литературной известности г-на Антона Чехонте. Г-н Чехов не мог бы сказать, относя к себе слова Пушкина о художественном творении:

Ты им доволен ли, взыскательный художник?
Доволен? Так пускай толпа его бранит

И плюет на алтарь, где твой огонь горит,
И в детской резвости колеблет твой треножник...[8]

Разница слишком большая в исторической обстановке читателей и художников. В наши дни толпу скорее можно обвинять в большой подчас неразборчивости художественных вкусов, а художников — в излишнем самодовольстве, ничего общего не имеющем с признанием своих заслуг в знаменитой Горациевой оде.

Но, как бы ни было, из полного собрания г-на Чехова нельзя выбросить тех рассказов, наполняющих первые тома, которые с несомненной наглядностью убеждают, что юмор и остроумие не под силу таланту г-на Чехова. Мы могли бы привести сотню примеров, насколько тяжеловесен и зачастую груб юмор г-на Чехова, насколько его стремление быть остроумным оказывалось бессильной и жалкой претензией. Но раньше нас это было уже указано в превосходной статье К. К. Арсеньева, напечатанной на страницах «Вестника Европы» при появлении первых сборников рассказов г-на Чехова[9]. В ней был отмечен преимущественно анекдотический элемент «Пестрых рассказов», легковесность, неправдоподобие. «Невозможное бывает иногда смешным — и ради смешного г-н Чехов не отступает перед невозможным, — говорит г-н Арсеньев. — Понятно, что комизм получается в таких случаях очень невысокий». Главное — комизм не внутренний, а чисто внешний. Товарищ прокурора, надевший в потемках вместо халата шинель пожарного, которого спрятала кухарка; оратор, произносящий надгробную речь, не зная, кто лежит в гробу, и называя его именем присутствующего здесь сослуживца покойного; пресловутый пошлый роман с контрабасом; брак по расчету; «Канитель», «Произведение искусства», «Средство от запоя», — бесполезно пересказывать их сюжеты, — вот тот комизм, которым заявил себя г-н Чехов в первоначальной своей литературе.

Убедившись, вероятно, в отсутствии глубокого и тонкого юмора, каким должен быть истинно художественный юмор, г-н Чехов перешел к другому, прямо противоположному освещению изображаемых сторон жизни, сосредоточив свое внимание на ее унылых и скучных явлениях. Рассказ за рассказом, повесть за повестью стали раскрывать гнетущие картины беспросветных будней человеческой души, где страдания и радости, стремления и интересы — все мелко, пошло, — и от картин этих повеяло на читателя действительно невыносимым унынием и скукой. Но в этой специальной «чеховской» скуке слились не-

раздельно два начала, которые давно следовало разграничить для понимания писателя: скуку жизни в качестве объекта художественного наблюдения — в сфере самой сущности жизненных явлений, и скуку, так сказать, самого художника, соединение его личного пессимизма с известным направлением художнической кисти и сознательным подбором красок.

Говоря так, мы имеем в виду изображения жизни русской интеллигенции, которые никак не следует смешивать с чисто-бытовыми картинами. О них будет речь особо.

Итак, известная группа рассказов г-на Чехова повела к образованию особого литературно-общественного понятия — «чеховской» скуки. И для этого были свои мотивы. Конечно, изображать скуку жизни — еще не значит изображать ее скучно. У Чехова же это именно так. Изображает ли он несчастного гимназиста, кончающего самоубийством, доктора ли, который ударил фельдшера и мучится противоречиями жизни; описывает ли тягучий степной пейзаж, рисует ли вздорную светскую куклу[10], — ото всего веет на читателя не скукой самих описаний и картин, не апатией безлюдья и холодом безверья, но тяжестью рам, сдавивших картины, унынием авторского настроения, существующего как-то отдельно, и потому не мотивированного, и тяжелой тучей висящего над описанием. Оттого самые картины кажутся читателю далекими, безжизненными и холодными. В пейзаже нет движения, человеческие фигуры остановились, застыли в том положении, в каком их оставил художник, и не оживают в душе читателя, не вмешиваются властно в мир его чувств и идей, а мыслятся им как-то отдельно, теоретично, без участия сердца. Мертвенность жизни, пошлость и скуку можно изображать жизненно. Русская литература знает примеры, когда художники неистово смеялись над своими произведениями, хохотали над тем, что составляло предмет их изображения, но после в душе читателя их смех отдавался горькими слезами: перед читателями выступала из рамок авторского смеха горькая правда жизни, поражавшая трагизмом, своей безнадежной удаленностью от идеала. И чем глубже вдумывался читатель в эту жизненную правду, тем больше видел в ней не дававшийся ему как отдельной личности философский смысл жизни, и тем более забывал о присутствии автора, сближая расстояние, при котором творчество переходит в жизнь.

Таковы последние произведения Толстого. Но далеко не то у г-на Чехова: в изображаемой им скуке не чувствуется того высшего трагизма, который призывает к суду человеческую со-

весть; жизнь рисуется перед ним не в своей непосредственной сущности, но сквозь густую сеть личного уныния. Конечно, и само по себе грустно, когда г-н Чехов напоминает нам, что на свете есть много обездоленных и нищих духом, что в жизни бывает много огорчений и неудач, что есть в ней неумные и пошлые люди, циники и черствые эгоисты, но за их черствость, пошлость, глупость, за их страдания, за их тоску и уныние нам не становится совестно перед самими собою, мы отвлеченно страдаем от общемирового несовершенства вещей, но не от того ближайшего, частного, которое было создано нашими руками, за которое мы могли бы считать себя повинными, которое мы хотели бы исправить.

Этого высшего трагизма нет в мотивах творчества г-на Чехова, как не было и истинного юмора, — и это коренная черта.

Возьмем одно из произведений г-на Чехова, которое в этом отношении должно быть самым ярким — по замыслу автора, это — «Скучная история», из записок старого человека. Старый человек — здесь рассказ ведется от его имени — лет тридцать профессорствовал в столичном университете, приобрел популярное имя в России и за границей, был счастлив в своей деятельности, увлекался наукой и чтением лекций, но на старости лет с ним произошло нечто для него странно-непонятное. «Во мне происходит нечто такое, — жалуется он своей воспитаннице Кате, — что прилично только рабам: в голове моей день и ночь бродят злые мысли, а в душе свили себе гнездо чувства, каких я не знал раньше. Я и ненавижу, и презираю, и негодую, и возмущаюсь, и боюсь. Стал не в меру строг, требователен, раздражителен, нелюбезен, подозрителен. Даже то, что прежде давало мне повод сказать лишний каламбур и добродушно посмеяться, родит теперь тяжелое чувство. Изменилась во мне и моя логика: прежде я презирал только деньги, теперь же питаю злое чувство не к деньгам только, а к богачам, точно они виноваты; прежде ненавидел насилие и произвол, а теперь ненавижу людей, употребляющих насилие, точно виноваты они одни, а не все мы, которые не умеем воспитывать друг друга. Что это значит? Если новые мысли и новые чувства произошли от перемены убеждений, то откуда могла взяться эта перемена? Разве мир стал хуже, а я лучше, или раньше я был слеп и равнодушен? Если же эта перемена произошла от общего упадка физических и умственных сил — я ведь болен и каждый день теряю в весе, — то положение мое жалко: значит, мои новые мысли ненормальны, нездоровы, я должен стыдиться их и считать ничтожными»...

Старый профессор добирается до истины: он утомлен жизнью, недуг овладел им, существование окрашивается мрачным цветом, появляется старческое брюзжание: «Мне кажется почему-то, — говорит он, — что если я поропщу и пожалуюсь, то мне станет легче».

Все признаки налицо, но Катя успокаивает его: по ее мнению — болезнь тут ни при чем, у Николая Степановича просто открылись глаза на то, что творится у него в семье. Она ненавидит его жену и дочь и советует окончательно порвать с семьей. Николай Степанович резонно возражает ей, что она говорит нелепость, но не замечает, что нелепости эти не случайны, и что Катя, вообще говоря, и сама человек не особенно умный. Послушайте, что она говорит об университете человеку, который сроднился с ним и тридцать лет чувствовал себя в нем полезным и счастливым: «Что он вам? Все равно никакого толку. Читаете вы уже тридцать лет, а где ваши ученики? Много ли у вас знаменитых ученых? Сочтите-ка. А чтобы размножать этих докторов, которые эксплуатируют невежество и наживают сотни тысяч, для этого не нужно быть талантливым и хорошим человеком. Вы лишний». По отношению к старому профессору эти слова бессмысленны и жестоки, если только говорящий их не отрицает в корне науку, врачей, пользу общественной деятельности. Но Катя, взбалмошная и нервозная бездельница, далека от общего отрицания, как и утверждения чего-нибудь; она просто не отдает себе отчета и говорит что взбредет в голову, чаще всего недоброе и злобное, потому что сама она нездорова и озлоблена пустотой и бесцельностью своей, Катиной, жизни.

Рассказ продолжается неровно, с отвлечениями в сторону; интерес основной темы не может угнаться за внешним ходом повествования. Старый профессор продолжает анализировать себя, но, не добираясь до причин, проявляет все более и более признаки болезненного старческого недовольства. Современная литература представляется ему не литературой, а своего рода кустарным промыслом, будто бы существующим для того, чтобы его поощряли, но неохотно пользовались его изделиями. Французские книжки лучше, но и в них редко можно найти главный элемент творчества — чувство личной свободы. «Один (автор) боится говорить о голом теле, другой связал себя и по рукам, и по ногам психологическим анализом, третьему нужно теплое отношение к человеку, четвертый нарочно целые страницы размазывает описаниями природы, чтобы не быть заподозренным в тен-

денциозности»... Николай Степанович не замечает, насколько неопределенны и беспочвенны эти обвинения, подсказанные болезненной тревогой души, готовой предъявить к литературе невозможное требование — вернуть ему здоровье, силы и молодость. Лет двадцать пять назад Николай Степанович с удовольствием бы прочел у одного из писателей о голом теле, другого похвалил бы за психологический анализ; теперь же все это не нужно ему, а то, что ему нужно — чувство здоровой жизни — это ускользает от него. Недоволен Николай Степанович был и «*теперешними* своими учениками». Ему не нравилось, что они курят табак, употребляют спиртные напитки и поздно женятся; что поддаются влиянию писателей новейшего времени и вместе с тем совершенно равнодушны к таким классикам, как Шекспир, Марк Аврелий, Эпиктет, Паскаль. Все затруднительные вопросы, имеющие более или менее общественный характер (напр., переселенческий), они, эти ученики его, решают — кажется Николаю Степановичу — только подписными листами, но не путем научного исследования и опыта, — хотя последний путь находится в полном их распоряжении...

Требуя такого серьезного образования от молодых людей, заслуженный профессор несколькими страницами ниже дает повод предположить, что его собственное общее образование находится в большом противоречии с этими требованиями. Он, видите ли, испытывал с раннего детства неопределенный страх перед «серьезными статьями» по социологии, искусству и т. д., а в старости находил оправдание в том, что «русские» серьезные статьи, без всяких оговорок, казались ему невозможными для чтения, потому что они все, будто бы, пишутся в высокомерном и вообще в дурном тоне, напоминавшем профессору швейцаров и театральных капельдинеров, надменных и величаво невежливых. Уже эта ассоциация идей, соединявшая в чувстве непонятного страха злополучных русских авторов с театральной челядью, говорила за то, что если Николай Степанович и читал, по его собственному заявлению, «французские книжки», то эти книжки не относились ни к социологии, ни к искусству, ни к наукам общеобразовательным в широком смысле. Напротив, в нем можно видеть довольно заурядную личность узкого специалиста, предпочитавшего всем остальным сочинения писателей-врачей и естествоиспытателей, — между прочим, потому, что им были, будто бы, исключительно присущи скромность и джентльменский покойный тон. Таким образом, и в этих огульных обвинениях представителей русской науки несомненны признаки того же болезнен-

ного старческого брюзжания, которое стремится перенести причины своего пессимизма на окружающий мир и получить от того облегчение.

И вот в этом состоянии, когда к человеку подкрадывается смерть, он забывает все, что у него было хорошего в жизни, труд и успех, т. е. нравственное удовлетворение, благоприятные внешние условия и счастливые годы семейной жизни, и ему начинает казаться, что прежние шестьдесят два года нужно считать пропащими, что в его пристрастии к науке, в его стремлениях (немножко запоздалых) познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях не было чего-то общего, что связало бы все это в одно целое. И он формулировал это так: «Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинах, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека.

А коли нет этого, то, значит, нет и ничего».

Верен ли этот вывод не только абсолютно, но даже по отношению к Николаю Степановичу? Конечно, нет. Что в самом деле перевернуло вверх дном миросозерцание старого профессора, то, в чем он многие годы видел смысл и радость своей жизни? Какая-нибудь новая идея, или извне возбужденная нравственная причина, или, наконец, разочарование, вызванное сильной работой критического ума? Нет, искания новой идеи, может быть, к счастью Николая Степановича, не было в его жизни, и мировой вопрос наивно и логически неумело ставился слишком поздно. Вопрос о смысле жизни мог показаться бессмысленным перед раскрытой могилой, но едва ли эту постановку вопроса должны и захотят принять те, которые живут и хотят жить во имя чего бы то ни было.

Пока у них есть силы и сознание жизни, они не скажут, что пока нет этого, т. е. бога живого человека, то, значит, нет ничего. Они будут искать, сомневаясь и надеясь, веря и разочаровываясь, и не все придут к тому отрицательному выводу, к которому пришел изнервничавшийся, больной старик.

Конечно, грустно видеть, как на ваших глазах мучается и умирает человек, но смысл поставленного Чеховым вопроса— не в трагизме смерти, а, напротив, в трагизме жизни.

Но глубок ли этот трагизм, прочно ли он обоснован, абсолютен ли и обязателен ли для нас? И можно ли выводить какое-либо общее заключение из того, что умирающий Николай Степанович на дикие вопли Кати о том, что ей делать и как жить дальше, отвечает конфузливо, но по совести: «Не знаю». Ответ

на наши вопросы могли бы нам дать только те, кто не на пороге смерти, а всю жизнь искали истины и наконец — нашли, а найдя, перестали жить так, как они прежде жили.

Если бы Катя обратилась не к Николаю Степановичу, а к кому-нибудь из этих людей, то кто-нибудь, может быть, ответил бы ей так же, как отвечал всем ищущим истины удивительный старец наших дней, поведавший об этой истине всему миру. Он сказал бы Кате, что жизнь есть благо, что свет жизни находится в ней самой, что все ее несчастье заключается в ее исключительности, замкнутости, в отсутствии живых органических связей с бесконечным миром человеческих существ. Он мог бы указать ей на свое решение вопроса, и в этом решении Катя могла бы увидеть, если бы захотела понять, нечто невольно подчиняющее, нечто абсолютное, нужное и важное для жизни. «Я оглянулся шире вокруг себя. Я вгляделся в жизнь прошедших и современных огромных масс людей. И я видел таких, понявших смысл жизни, умеющих жить и умирать, не двух, не трех, не десять, а сотни, тысячи, миллионы. И все они, бесконечно различные по своему нраву, уму, образованию, положению, все одинаково и совершенно противоположно моему неведению знали смысл жизни и смерти, спокойно трудились, переносили лишения и страдания, жили и умирали, видя в этом не суету, а добро».

И дальше он мог бы сказать Кате: «Но тут я оглянулся на самого себя, на то, что происходит во мне, и я вспомнил все эти сотни раз происходившие во мне умирания и оживления. Я вспомнил, что я жил только тогда, когда верил в Бога. Как было прежде, так и теперь: стоит мне знать о Боге, и я живу; стоит забыть, не верить в него, и я умираю». И, — кто знает, — может быть, Катя пошла бы за ним? А старый профессор вместо всякого ответа на запросы взбаламученной души, мог предложить Кате только «завтракать». Мертвый он был человек.

IV

Интеллигенты у г-на Чехова — умирающие и мертвые люди не потому, что они много страдают и не находят ничего радостного в своем существовании, но потому, что у них нет именно этой общей идеи, что они сами заслоняют от себя истинное понятие о жизни и даже в яркие дни не могут оторваться от своей тени, чтобы хоть на миг взглянуть на ясное, всем равно улыбающееся солнце. Все они — близкие родственники Николаю Степа-

новичу, который, по словам г-на Чехова, принадлежал к поколению не восьмидесятников, а шестидесятников, дружил с Пироговым, Кавелиным, Некрасовым, а на деле ничем не отличается от всей серенькой галереи «чеховских» портретов: бесхарактерного, но черствого инженера-специалиста Павла Андреевича, доктора, который, ударив фельдшера, никак не справится с своим настроением и повторяет только, что — «все устроено глупо, глупо, глупо», даже студента Васильева, умевшего отражать в своей душе чужую боль, но дальше припадков и слез не шедшего в своем протесте[11]. И снова г-н Михайловский был тысячу раз прав, когда указывал, что имена знаменитых шестидесятников ничего не объясняли в Николае Степановиче[12]. Стоит только, действительно, припомнить автобиографию Пирогова, литературную деятельность Кавелина, Некрасова, биографии других русских людей того заветного времени — Белинского, Герцена, Чернышевского, Добролюбова, чтобы видеть, что отсутствие общей идеи было для них всего менее характерным. «Люди — всегда люди, — писал по этому поводу г-н Михайловский. — Они и в те времена падали, уклонялись от своего бога, становились в практическое противоречие сами с собой, но они всегда, по крайней мере, искали "общей идеи", и никоим образом нельзя сказать о них, как говорит о себе Николай Степанович, — что они только перед смертью опомнились. Пусть их общие идеи, эти ныне по-детски отвергаемые идеалы отцов и дедов, были на тот или другой взгляд ложны, неосновательны, недостаточно выработаны, все, что хотите, но они были или же составляли предмет жадных поисков». Итак, напрасно Чехов старческим возрастом Николая Степановича думает скрасить преждевременную хилость мысли и чувства тех современников автора, которые являются излюбленными героями его произведений. Изображения их ранних старческих немощей, их преждевременных умираний, вероятно, весьма любопытны для медицинской и, в частности, психиатрической науки, но для дела жизни, для раскрытия основных нравственных пружин нашего существования они едва ли нужны, потому что эти люди думали не о том, как жить, но о том, как они будут умирать и, таким образом, облегчали работу не жизни, а смерти.

Вероятно, превосходный психиатрический анализ представляет собою столь прославленная «Палата № 6». В ней много грустного, но ничего трагического в смысле столкновения идеала с действительностью. Гнетущее впечатление производит больница для сумасшедших, описанная с такой обстоятельностью и даже любовью, как это может сделать только писатель-врач. В эту

больницу попадает страдающей маниею преследования чиновник, Иван Дмитриевич Громов. Шаг за шагом, мелочь за мелочью рассказывает г-н Чехов о том, какова была обстановка, предшествовавшая болезни — вырождающаяся семья, наследственное предрасположение, — затем первые проявления, затем дальнейшее развитие, делавшее пребывание Громова среди здоровых людей невозможным. В этом рассказе, методичном и деловито-последовательном, для врача драгоценна, по всей вероятности, всякая подробность: и то, что брат Ивана Дмитриевича, Сергей, умер от скоротечной чахотки, и то, как появились первые признаки болезни, когда он встретил закованных арестантов в сопровождении конвойных с ружьями, и ему вдруг почему-то показалось, что и его тоже могут, ни с того, ни с другого, заковать в кандалы и отвести в тюрьму, — но для обыкновенного читателя этот, в своем роде превосходный, рассказ не заключает такого специального интереса, и, читая его, он может бесконечно жалеть бедного Ивана Дмитриевича и думать вслед за поэтом: «Не дай мне Бог сойти с ума: нет, легче посох и сума, нет, легче труд и глад»...

На свете бывает немало странных совпадений; одно из них имело место и в том городишке, где была описанная больница, с палатой № 6 и с Иваном Дмитриевичем в этой палате. Лечивший Ивана Дмитриевича врач Андрей Ефимович сходит и сам с ума, и сам попадает в ту же палату. Опять-таки, врачам небезынтересно проследить разновидность психической болезни Андрея Ефимовича и то, насколько мастерски рассказаны ее проявления и развитие. Детство у него было «противное»; готовясь поступить в духовную академию, он уже тогда, может быть, носил в себе скрытые задатки тихой меланхолии. Отец заставил его изменить дорогу, и Андрей Ефимович вошел в жизнь с званием врача, которое было ему не под силу, с больною душой и явным ущербом нормального чувства жизни. Об этом говорила уже его наружность: суровое лицо, неуклюжее мужицкое сложение, громадные руки и ноги. Но, вопреки ожиданиям, поступь у него была тихая, походка осторожная, вкрадчивая, голос тонкий и мягкий, характер безвольный, конфузливый и ко всему апатичный. Но еще больше об этом ущербе чувства жизни говорила его страсть к резонерству и к отысканию оправдательных мотивов собственной бездеятельности и тряпичности. Это оправдание было нужно ему, потому что он любил ум и честность; оно давалось ему без труда, потому что основной и характерной для таких субъектов чертой миросозерцания являлось убеждение, что все в мире вздор и чепуха, что «на земле нет ни-

15 Зак. 3516

чего такого хорошего, что в своем первоисточнике не имело бы гадости».

Сообразно с этим, рассуждения его были последовательны и логичны. Когда Андрей Ефимович охладел к медицинской практике, он стал думать о том, что деятельность его была бесполезна или ничтожна сравнительно с ежедневным числом больных: сегодня примешь тридцать больных, а завтра их придет тридцать пять, послезавтра сорок — и так круглый год... Выходит один обман. Не стоит серьезно относиться и к больным в палатах, так как, все равно, заниматься ими по правилам науки нельзя, потому что правила есть, а науки нет: «если же оставить философию и педантически следовать правилам, как прочие врачи, то для этого, прежде всего, нужны чистота и вентиляция, а не грязь, — здоровая пища, а не щи из вонючей кислой капусты, и хорошие помощники, а не воры».

Андрей Ефимович не замечает, что из его рассуждений ускользает одна весьма существенная черта — его собственная роль как человека, на обязанности которого и лежит устранять эти элементарные недостатки больницы, а не разводить в ней грязь, грубость и воровство, — и продолжает философствовать дальше: «Да и к чему мешать людям умирать, если смерть есть нормальный и законный конец каждого? Что из того, что какой-нибудь торгаш или чиновник проживет лишних пять, десять лет? Если же видеть цель медицины в том, что лекарства облегчают страдания, то невольно напрашивается вопрос: зачем их облегчать? Во-первых, говорят, что страдания ведут человека к совершенству; и, во-вторых, если человечество в самом деле научится облегчать свои страдания пилюлями и каплями, то оно совершенно забросит религию и философию, в которых до сих пор не только находило защиту от всяких бед, но даже счастье. Пушкин перед смертью испытывал страшные мучения, бедняжка Гейне несколько лет лежал в параличе; почему же не поболеть какому-нибудь Андрею Ефимычу или Матрене Савишне, жизнь которых бессодержательна и была бы совершенно пуста и похожа на жизнь амебы, если бы не страдания?»

Убогая патологическая мудрость подобных умствований, напоминавшая собою классические слова гоголевского Артемия Филипповича, что больных лечить нечего: «Если умрет, то и так умрет, если выздоровеет, то и так выздоровеет» — являлась исконным оправданием российской распущенности и халатности. Но можно ли извлекать отсюда какую-либо «общую

идею», можно ли и стоит ли оспаривать выводы Андрея Ефимовича о том, что все вздор и суета, на том основании, что если он и представляет собою зло в том уголке жизни, куда он заброшен судьбой, то виноват в этом не он, а время; что в конечном итоге разницы между лучшею венскою клиникою и его больницей, в сущности, нет никакой, и что, родись он двумястами лет позже, он был бы другим?

Иван Дмитрич, которого Андрей Ефимович столь часто посещает в палате № 6, дал ему на эти рассуждения основательную и вполне здравую отповедь: «Во всю вашу жизнь, — говорил Иван Дмитрич, — до вас никто не дотронулся пальцем, никто вас не запугивал, не забивал; здоровы вы, как бык. Росли вы под крылышком отца и учились на его счет, а потом сразу захватили синекуру. Больше двадцати лет вы жили на бесплатной квартире, с отоплением, с освещением, с прислугой, имея притом право работать, как и сколько вам угодно, хоть ничего не делать. От природы вы человек ленивый, рыхлый и потому старались складывать свою жизнь так, чтобы вас ничто не беспокоило и не двигало с места. Дела вы сдали фельдшеру и прочей сволочи, а сами сидели в тепле да в тишине, копили деньги, книжки почитывали, услаждали себя размышлениями о разной возвышенной чепухе и (Иван Дмитрич посмотрел на красный нос доктора) *выпивахом*. Одним словом — жизни вы не видели, не знаете ее совершенно, а с действительностью знакомы только теоретически. И презираете вы страдания и ничему не удивляетесь по очень простой причине: суета сует, внешнее и внутреннее презрение к жизни, страданиям и смерти, уразумение, истинное благо, все это философия, самая подходящая для российского лежебоки». Но эта отповедь пропала даром, потому что Андрей Ефимыч уже не мог рассуждать здраво.

Опять-таки, как психиатрический этюд рассказ об Андрее Ефимыче производит впечатление тонкой и глубоко аналитической работы. Андрей Ефимыч, философствуя с Иваном Дмитричем на тему о том, что между теплым, уютным кабинетом и палатой № 6 нет никакой разницы, что покой и довольство человека не вне его, а в нем самом, или воображая, как через миллион лет мимо земного шара пролетит в пространстве какой-нибудь дух и увидит только глину и голые утесы, приходил к заключению, что и культура, и нравственный закон, и долг лавочнику, и человеческая дружба — все это вздор и пустяки. Но скоро и такие рассуждения уже не помогали. В нем началось уже разобщение со средой, может быть, ничтожной и по-

шлой, но здравомыслящей. Когда почтмейстер посоветовал ему лечь в больницу, Андрей Ефимыч стал разуверять его в своей болезни: «Болезнь моя только в том, — говорил он, — что за двадцать лет я нашел во всем городе одного только умного человека, да и тот сумасшедший»... Ему казалось, что болезни не было никакой, а просто он попал в заколдованный круг, из которого нет выхода. О действительности Андрей Ефимыч подумал только тогда, когда его посадили в больницу, и ему стало страшно. Когда стало вечереть, он подошел к окну и стал смотреть на больничный забор, на тюрьму, на то, как всходила на небо холодная, багровая луна, — и все это было страшно. «Сзади послышался вздох. Андрей Ефимыч оглянулся и увидел человека с блестящими звездами и с орденами на груди, который улыбался и лукаво подмигивал глазом. И это показалось страшным.

Андрей Ефимыч уверял себя, что в луне и в тюрьме нет ничего особенного, что и психически здоровые люди носят ордена, и что все со временем сгниет и обратится в глину, но отчаяние вдруг овладело им, он ухватился обеими руками за решетку и изо всей силы потряс ее. Крепкая решетка не подалась.

Потом, чтобы не так было страшно, он пошел к постели Ивана Дмитрича и сел.

— Я пал духом, дорогой мой, — пробормотал он, дрожа и отирая холодный пот. — Пал духом.

— А вы пофилософствуйте, — сказал насмешливо Иван Дмитрич.

— Боже мой, Боже мой!.. Да, да... Вы как-то изволили говорить, что в России нет философии, но философствуют все, даже мелюзга. Но ведь от философствования мелюзги никому нет вреда, — сказал Андрей Ефимыч таким тоном, как будто хотел заплакать и разжалобить»...

Мороз пробегает по коже, когда читаешь этот диалог двух сумасшедших, когда входишь в их положение и думаешь, что никто не поручится за то, что с тобою самим, или с кем-нибудь из твоих близких, не сделается того же. Это жестоко, это, может быть, бессмысленно посылать такие страдания миру, которые не зависят от сознания и воли человека, корни которых уходят в такие глубины человеческого прошлого, перед которыми бледнеет сама библейская древность. В сочинениях Гаршина и Достоевского, в «Записках сумасшедшего» Гоголя — литература наша имеет превосходнейшие образцы произведений этого рода, но с тою огромною разницею, что у Гаршина подобные произведения проникнуты обаянием дивной художественности,

Достоевский в галлюцинациях безумного человека ищет откровений, у Гоголя в сумасшедшем Фердинанде VIII мы видим тысячи живых, настоящих, не сумасшедших Поприщиных, жизнь которых даже не скрашивается и безумною грезою. У г-на же Чехова находим холодный, спокойный анализ болезни, посещающей человека, но самого человека под этим анализом не видим.

Разница тут и в том, между прочим, что Гоголь, Достоевский и Гаршин — громадные художники, постигшие чувство жизни до высших пределов сознания, и вместе с тем душевно надломленные люди, а г-н Чехов — наблюдательный и вдумчивый врач, тонкий исследователь и уже затем — художник. Он может превосходно описать ход рассуждений больного Андрея Ефимыча, рассказать, как его ударил Никита, как он потом умер и его хоронили, но никогда он не мог бы вложить в слова Андрея Ефимыча такой сверхчеловеческой муки и дьявольской насмешки над всей мировой жизнью, какою отравляет читательскую душу последний вопль несчастного Фердинанда VIII, когда в вихре горячечных мыслей перед ним мелькало и море, и родимый дом, и матушка, которой уже не спасти своего бедного сына: «Посмотри, как мучат они его. Прижми ко груди своей бедного сиротку. Ему нет места на свете, его гонят. Матушка, пожалей о своем бедном дитятке...

А знаете ли, что у алжирского бея под самым носом шишка?»

Трагизм художественный тем и отличается от трагизма житейской прозы, к которому мы все так привыкли, что он не только поражает и ужасает, но и трогает, умиляет до слез и этими слезами смывает с нее грязную накипь жизни. До этих слез трагизму рассказов г-на Чехова, как до неба, далеко.

V

Нетрудно заметить, что интеллигенты произведений г-на Чехова весьма родственны между собою. Роднит их прежде всего то, что мы назвали ущербом нормального чувства жизни. Они не живут полною жизнью — не потому, что не могут жить при тех или иных общественных условиях, не потому, чтобы им было совестно жить во всю ширь своей натуры, когда рядом умирают от голода и холода, но просто потому, что они или больны, или настолько наследственно слабы и неспособны, что борьба за существование является для них совершенно не по силам. «Нехороший, жалкий и ничтожный я человек, — говорит Иванов,

один из “чеховских” интеллигентов. — Как я себя презираю, Боже мой! Как глубоко ненавижу я свой голос, свои шаги, свои руки, свою одежду, свои мысли. Ну не смешно ли, не обидно ли? Еще года нет, как был здоров и силен, был добр, неутомим, горяч, работал этими самыми руками, говорил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда встречал зло. Я знал, что такое вдохновение, знал прелесть и поэзию тихих ночей, когда от зари до зари сидишь за рабочим столом, или тешишь свой ум мечтами. Я веровал, в будущее глядел, как в глаза родной матери... А теперь, о Боже мой, утомился, не верю, в бездельи провожу дни и ночи. Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги»... В другом месте Иванов рассказывает, что он испытывает такое чувство, как будто он надорвался вроде рабочего Семена, взвалившего во время молотьбы себе на спину непосильную тяжесть.

Подобные рассуждения чрезвычайно характерны для «чеховских» неврастеников, а таковыми неизменно являются у этого писателя все интеллигенты. Одни из них страдают поражающей слабостью воли, но эта слабость нисколько не похожа на ту, которая отличала шекспировского Гамлета или наших Тентетникова и Обломова. У последних болезнь воли сводилась скорее к ее переутомлению, реакции, которая сказывалась на потомке вслед за периодом могучих волевых аффектов у избалованных жизнью отцов и дедов. Эта слабость воли была, если можно так о ней выразиться, психологическая, и бороться с ней можно было духовным возбуждением, призывом к идеалу, возвышенной одухотворенной любовью, в которой была бы поэзия, и лунный блеск, и романтическое томление. Но болезнь воли «чеховских» героев (надо признаться, к ним мало подходит это слово) возникает на почве физиологической: в большинстве случаев отцы и деды их либо безнадежные алкоголики, либо от разных прочих причин физически и нервно расшатанные люди, и неудивительно, что детища их не действуют, т. е. не живут, а только ноют в своем бессилии справиться с жизнью и просятся не на арену жизненной борьбы, а в больницу. И потому их столь же бесполезно звать на подвиги, на сознание долга, даже на пир жизни, на глубокую, сильную страсть, как пораженных неизлечимым ревматизмом или параличом звать к утопающему на помощь, или танцевать. Тем не помогут ни добрый конь, ни меч-кладенец, ни Офелия, ни Иоанна д’Арк, кому нужны больничная решетка, сиделка да хороший врач.

Ставить эту интеллигенцию в связь с интеллигенцией шестидесятых годов по крайней мере смешно. Если бы представить себе, что именно им, этим безумным и больным людям, достались по наследству огромные умственные и нравственные сокровища, накопленные лучшими умами и идеальнейшими натурами своего века, то пришлось бы признать, что в двадцать или тридцать лет все так изменилось на Руси, а может быть, и в целом мире, что здравый ум можно найти только за больничной решеткой, и только сумасшедшие пользуются свободой. А признав это, можно будет, конечно, впасть в самый идеальный пессимизм и рассуждать с точки зрения какого-нибудь духа, которому вздумается пролететь миллион лет спустя мимо земного шара и улыбнуться самой мефистофелевской улыбкой, не увидев на ней и следа человеческого существования.

Но если взять вопрос с простой человеческой точки зрения, то дело с интеллигенцией обстоит совсем не так плохо. Она далеко не укладывается своими идеалами, мыслями и настроениями в те рамки, в которые пытается уложить ее г-н Чехов. Дело в том, что у нас, когда речь заходит об интеллигенции, на сцену выступают те «независящие» обстоятельства, благодаря которым ряды ее настолько редеют, что является решительно невозможно говорить о ней как о чем-то едином и цельном. Очевидно, что эта часть интеллигенции, весьма разнообразная по происхождению и степеням образования, которая не поддается официальному признанию, являясь законнейшим детищем поколения шестидесятых годов, — никоим образом, однако, не может быть поставлена в связь с измельчанием того поколения, к которому принадлежит писатель. В то время как отличительным признаком тех невидимых сил ума и таланта являлись несомненно широкие альтруистические побуждения и вытекающий из них обостренный борьбою идеализм, герои г-на Чехова, наоборот, цепко держатся за блага растительной жизни, совершенно индифферентны к стремлениям общественного характера и страдают не от невозможности вырваться на свободу, не от сознания бесплодности борьбы, но от собственной дрянности, вырождения и болезней. Эта интеллигенция патологическая, судьбой обреченная на преждевременное умирание, и свобода ей так же не нужна, как зеркало — пребывающим во мраке. Можно как угодно относиться к стремлениям тех рядов интеллигенции, деятельность которых происходит где-то вдали, и в глубине, куда не достигает наш глаз, но едва ли кто-либо подыщет основание, по которому можно было бы не считаться с их наличностью и игнорировать их, устанавливая связь одного

поколения с другим. Даже той ничтожнейшей частицы восьмидесятников, которой удалось вернуться к прерванной общественной деятельности и проявить себя стойкостью прежнего убеждения на различных поприщах умственной, художественной и чисто практической жизни, слишком достаточно, чтобы снять с поколения восьмидесятников огульный упрек в индифферентизме и измельчании.

Таким образом, приходится сузить тот круг явлений, который подходит под понятие «чеховской интеллигенции». В нее войдут люди, которых нельзя приписать какой-нибудь определенной эпохе, они существовали всегда и везде на земном шаре. Их недовольство в жизни объясняется столько же, как мы видели, их слабостью в общей борьбе за существование, сколько и болезненными претензиями, которые они предъявляют к жизни. Они смотрят на нее как на что-то организованное, что должно одевать, кормить и развлекать их, и если это «что-то» исполняет по отношению к ним свои обязанности дурно, они жалуются и хнычут, или же свыкаются и окончательно опошляются. Они забывают главное, — что сами они призваны быть не зрителями, но устроителями жизни, которым следовало бы раньше общих нападок на жизнь оглянуться на себя и отнестись критически к собственному «я». Герои г-на Чехова весьма мало вносят в жизнь не только радости или красоты, но даже просто поступков, а между тем, посмотрите, сколько предъявляют они требований к ней. Жизнь для них не просто человеческое существование в союзе себе подобных, где во всякой среде, независимо от сословия или образования, можно найти и душевный интерес, и осмысленную работу, и — открой сердце только — глубокий родник живого участия и добрых чувств, но непременно жизнь столиц, больших городов, с суетой, шумом и всякого рода столичными затеями. Доктор, попавший в провинциальную глушь, непременно клянет свое существование, потому что эта глушь оказалась несоответствующей той действительности, о которой он мечтал в университете. В университете же он мечтал не о помощи ближним, но о театрах, вечерах, карточной игре и пирушках. Чиновник или следователь будут бранить провинцию за то, что в ней из рук вон скверные дороги, на земских станциях клопы, среди населения воры и убийцы. Инженер, наживающий капитал на постройке дороги, станет брюзжать о том, что на глухой станции его заедает тоска одиночества, и что за порядочным шампанским ему приходится посылать за несколько сот верст[13]. И г-н Чехов, к примеру скажем, любовно займется анализом на-

строений и доктора, и чиновника, и инженера, но совершенно не обратит внимания на то, каково живется населению с доктором, который опустился до последней степени, с чиновником, каждый проезд которого сопровождается большими и малыми жертвами в честь ненасытного Молоха, об инженере же и говорить нечего: обывателю не высчитать, насколько лучше жилось бы ему в его родной излюбленной глуши, если бы подобных инженеров было, вообще говоря, поменьше... Заметим кстати, — рисуя своих интеллигентов, г-н Чехов обнаруживает большое пристрастие к врачам: последние фигурируют у него во многих рассказах; назовем, например, «Неприятность», «Дуэль», «Ионыч», «Бабье царство», «Скучная история», «Случай из практики», «По делам службы» и др. Изображения врачей в этих рассказах, в общем, довольно сходны между собой: их занятие является для них не любимым, живым делом, но ремеслом или служебным орудием. К человеческим страданиям они совершенно равнодушны, никаким высшим интересам не служат и на окружающую среду не оказывают никакого влияния.

Отсутствие высших умственных интересов в «чеховских» интеллигентах нельзя считать чем-то органическим, фатально падающим на русскую общественную почву. Оно — явление, вызванное внешними обстоятельствами, явление если и не случайное, то, хочется думать, временное; по крайней мере, по отношению к ближайшим поколениям в настоящем и прошлом оно имеет определенные исторические причины. В России так или иначе приходится в общем понимать под интеллигенцией, не исключительно, но главным образом, ту массу деятелей, которая прошла сквозь строй университетской науки, даже не столько науки, сколько идейного возбуждения и гуманитарного влияния. Но на пути университета стоит — horribile dictu[14] — так называемая классическая школа, созданная для того, как это уже обнаружилось в истории, чтобы остановить слишком большой рост умственного возбуждения в русской молодежи и отвлечь молодую мысль от настоятельных запросов русской жизни к красотам той речи, на которой изъяснялся в древности величавый, мужественный Рим и прекрасная, женственная Эллада. Параллельно с этой специальной подготовкой будущих слушателей университета, в составе университетских преподавателей совершался обусловленный теми же причинами процесс обнищания духовных сил, ряды профессоров-гуманистов редели все больше и больше. После Грановских, Кудрявцевых, Буслаевых, Кавелиных[15] оставались лишь их кафедры, как после славных пиров старые кубки, что хранят еще

память о драгоценном вине, бившем из них через край, но сделать дурное вино хорошим они не в силах. Университетское образование, чтобы быть тем, чем оно должно быть по существу, стало нуждаться в значительных дополнениях, которые пришлось заимствовать со стороны, иногда издалека. Дополнения эти и составляли именно те порывания к общим вопросам жизни и духа, которые не возбуждало программное чтение лекций, ударившихся, за немногими счастливыми исключениями, в узкую специализацию и мелкое, но в то же время умеренно аккуратное буквоедство.

Страждущие и ноющие интеллигенты г-на Чехова — подлинные детища «толстовско-катковской» ложно-классической системы[16], без общих идей, без идеалов и веры. Если лучшие из них и томятся по тому, что писатель удачно назвал «богом живого человека», то преобладающее большинство — или самодовольные потребители жизни, или люди с непомерно развитыми аппетитами, или же просто ограниченные и тупые люди. Их, положительно, вернее было бы назвать представителями интеллигентного «мещанства», потому что в них нет основных признаков истинно интеллигентного человека — сочетания ума, благородства и общественной совести.

Не угодно ли взглянуть на типичнейшего разночинца «чеховской интеллигенции» — Лаевского из «Дуэли», или, пожалуй, даже лучше — Ионыча. В несколько растянутом и скучноватом, несмотря на хорошенькие отдельные места, рассказе того же имени изображается молодой врач Дмитрий Ионыч Старцев, который поселяется в провинции, в глуши, и постепенно врастает в эту глушь всеми интересами своего ума и сердца. О нем нельзя сказать, что он опускается в тины провинциальной обыденщины, что среда заедала его. Входя в эту среду, он не вносил с собою никакого идейного подъема или каких бы то ни было общественных стремлений, и если заговаривал иногда, уже раздобревши на городской практике, о политике или науке, то случалось это при закуске или между двумя роберами винта. Пытался еще Старцев заводить разговоры на ту тему, что человечество, слава богу, идет вперед и скоро будут обходиться без паспортов и смертной казни, а за ужином или чаем проповедовал, что нужно трудиться, что без труда жить нельзя, — и этим истощались все ресурсы его образования, если не считать его медицинского ремесла, доставлявшего ему по вечерам удовольствие вынимать из кармана бумажки, добытые практикой, затем закуски, лафит № 17, карты — вот и вся жизнь «заеденного

средою» и в то же время отъевшегося на счет этой среды человека.

В этой жизни было одно маленькое романическое приключение. Оно не оставило почти никакого следа на деревянной душе Ионыча, но зато показало его во весь его дрянненький рост. Романическое приключение его вначале ничем не отличалось от тысячи подобных же романических приключений. Зажиточная провинциальная семья с претензией на литературные и артистические вкусы, а в семье, как водится, дочь, и тоже с претензией на музыкальный талант. Ионыч не то, что влюбился в нее, но не прочь жениться. И он мечтает, — но не так, как мечтали когда-то при соловьях и луне, а иначе, по-своему: «Если ты женишься на ней, — размышлял он, — то ее родня заставит тебя бросить земскую службу и жить в городе. Ну что же, — думает он, — в городе, так в городе. Дадут приданое, заведем обстановку»...

Но ни романа, ни свадьбы не вышло. «Котик» уехала в консерваторию, а когда вернулась, Ионыч вошел уже в ту колею, когда устройство семейного очага понимается исключительно как беспокойство, и похвалил себя за то, что не женился прежде.

Рассказано так, что читатель решительно не может понять: радоваться ли ему вместе с Ионычем, что все обошлось благополучно и человек остался жить, хотя и по-прежнему скучновато, но без семейного беспокойства, или горевать о том, что Ионыч и провинциальная среда оказались без влияния друг на друга, или же покорно склонить голову перед властью действительности, с которой ничего не поделаешь... Можно морализировать на эту тему во всех трех направлениях вместе и порознь, и все-таки не добраться до той простой истины, что в создании Ионычей, этой одной из многочисленных разновидностей «чеховского интеллигента», играют роль не столько роковые обстоятельства, протест против которых бесплоден, сколько разные другие условия и, на первом плане, нашими же руками заботливо устроенные особенности нашей школы, словно специально направленной на выработку тупых, самодовольных и пошлых потребителей жизни. Эту сторону Чехов совершенно опускает из виду, сваливая все в одну кучу, за счет якобы мудреной, сложной и стихийно-непонятной жизни. Оттого-то и поднимается такой протест в душе против общей картины жизни у г-на Чехова, что пессимизм его не объективный, не вытекающий из цельного философского миросозерцания, а какой-то смутный, частичный, едва ли не объясняемый во многих случаях преобладанием унылых настроений в душе

автора. И потому иной раз самого писателя как-то скорее хочется пожалеть, чем тех, кто страдает в его рассказах от нескладицы и жестокости жизни.

В то время как все внимание рассказа сосредоточивается на том, как Ионыч толстеет и откладывает деньги в банк (мы бы сказали — пошлеет, если бы автор дал нам понятие о том, что в молодости у Ионыча были задатки высших стремлений), г-н Чехов проходит мимо двух страшных драм, которые должны были разыграться в семье Туркиных: одна — в эпизоде борьбы за обманчивый призрак музыкальной славы, другая — в последней попытке вернуть утраченный идеал семейного счастья. Но г-н Чехов указывает на них вскользь, мимоходом, — и то какими-то жесткими и сухими чертами. Бледно и шаблонно очерчены фигуры отца и матери Котика. Мать на протяжении всего рассказа, с промежутками по нескольку лет, только и делает, что читает романы собственного сочинения; у отца автор подметил только одну черту — коверканье языка: «здравствуйте, пожалуйста», «недурственно», «бонжурте», «это с вашей стороны весьма перпендикулярно»...

Личность девушки намечена самыми общими штрихами.

VI

В художественном отношении в произведениях г-на Чехова много недостатков, и редкие из них не бросаются в глаза читателю при мало-мальски внимательном чтении. Если не останавливаться на мелочах вроде не раз уже отмечавшейся критикой недостаточной мотивировки сюжета, неестественности внешних положений и манерности языка, то едва ли не самыми крупными отрицательными свойствами явятся крайняя сухость, почти протоколизм изложения и полное отсутствие жизненной типичности в изображениях фигур. Оба эти недостатка выражаются преимущественно в тех рассказах, где г-н Чехов является не столько художником, сколько публицистом русской интеллигенции, как бы задавшимся целью доказать на массе примеров ее бессодержательность, пошлость и тупость.

Отчасти эти недостатки объясняются тем особым свойством таланта г-на Чехова, которое открывает в его натуре наблюдательность особого рода. Мы бы назвали ее наблюдательностью логической, выражающейся в том, что писателю свойственно уменье входить не в чувства и ощущения, но в мысли другого

человека. Если бы у г-на Чехова была способность ориентироваться, так сказать, в психологической обстановке, угадывая то, что чувствуют его герои, то его рассказы не были бы так утомительно бедны настроениями, зависящими не только от общего угла зрения писателя, но и от возможного разнообразия чувств и ощущений созданных им людей. Однако то, что мы называем логической наблюдательностью, достигало во многих рассказах г-на Чехова высоких степеней развития; оно выражалось у него нередко в искусной, чрезвычайно отчетливой формулировке различных сложных жизненных явлений. Стоит вспомнить, например, какими тонкими штрихами передает старый профессор чтение лекции, целью которой является, по его словам, победить многоголовую гидру, сидящую перед ним. Бесподобно также сделана характеристика Ивана Ивановича в рассказе «Жена»[17], этого человека, который всюду, куда ни войдет, вносит с собою какую-то духоту, гнет, что-то в высшей степени оскорбительное и унизительное, который ненавидит верующих на том основании, что вера есть выражение неразвития и невежества, и в то же время ненавидит и неверующих за то, что у них нет веры и идеалов. Но лучше всего г-н Чехов ведет рассуждения о слабых, безвольных и тряпичных людях. Иногда эта наблюдательность переходит у г-на Чехова в такие сплошные рассуждения, всегда безотносительно верные, но слишком уж отвлеченные, что люди начинают казаться какими-то мыслящими аппаратами, под умственностью которых совершенно исчезают самопроизвольные инстинкты жизни. В рассказе «Княгиня» г-н Чехов набрасывает эскиз пустой и богатой светской барыни, ни дурной, ни хорошей, но влюбленной в самоё себя. У г-на Чехова явилось намерение высказать ряд весьма поучительных и не лишних для нашего времени соображений, как отзываются на маленьких людях богатство и исключительное положение избранников судьбы. Для этой цели он сопоставил с фигурой княгини фигуру служившего у нее когда-то доктора, в уста которого вложил длиннейший и местами сильный монолог на тему о скудости и богатстве. Публицистический замысел настолько овладел автором, что он не заметил крайней неестественности сцены разговора доктора с княгиней, перед которой расточать перлы красноречия было немногим больше, чем метать бисер, по известному евангельскому изречению. Фигура доктора осталась совершенно в тени, и рассказ много потерял в своей художественности, но это не помешало морали остаться моралью, весьма полезной для тех, кто и в наши дни забывает притчу о «Богатом и Лазаре»[18].

В зависимости от указанного нами свойства наблюдательности г-на Чехова находится и преобладание описательного элемента над драматическим и субъективно-лирическим, и выбор признаков. Он в буквальном смысле *рассказывает* о жизни, людях, природе как о чем-то, что по отношению к рассказчику уже отошло на известное, более или менее далекое расстояние, и он вспоминает не самые картины жизни, но то, как он их наблюдал. Рассказывает г-н Чехов в «Степи», как везут девятилетнего Егорушку отдавать в гимназию. Этот Егорушка ничем не отличается от десятков и сотен детских типов, изображенных у различных писателей; его можно было бы очертить несколькими характерными штрихами, но это не входит в планы писателя: он посвятит два-три штриха Егорушке и затем сольет его со степью, с загорелыми холмами, с знойным небом, с полетом коршуна, который останавливается в воздухе, точно задумавшись о скуке жизни, потом встряхивает крыльями и стрелой несется над степью, и непонятно, зачем он летает и что ему нужно... Потом Егорушка появляется снова на мгновение и снова уступает место развертывающейся картине степного пейзажа, и так много раз, словно с намерением показать читателю, что Егорушка нужен здесь лишь как подробность, идущая к изображению степи. И в самом деле, благодаря вольному или невольному подбору черт, которыми характеризуется в преобладающем большинстве случаев эта наблюдательность, течение мыслей Егорушки, детский мирок последнего так и не раскрывается перед читателем — так, как он мог бы раскрыться под пером Тургенева или г-на Короленки. Это потому, что г-н Чехов не был в душе у Егорушки, а только мельком взглядывал на него, любуясь привольной, но однообразной картиной степи. Возьмем наудачу несколько признаков, относящихся к Егорушке. «Бричка бежит, а Егорушка видит все одно и то же небо, равнину, холмы»... «Егорушка нехотя глядел вперед на лиловую даль, и ему уже начинало казаться, что мельница, машущая крыльями, приближается»... «Егорушка, задыхаясь от зноя, который особенно чувствовался теперь, после еды, побежал к осоке и отсюда оглядел местность. Увидел он то же самое, что видел и до полудня: равнину, холмы, небо, лиловую даль»... И так много раз Егорушка глядит то зоркими, то сонными глазами и видит перед собой не более того, что видит сам художник. Когда же последний пытается передавать внутреннее созерцание Егорушки, попытки эти терпят нередко полнейшую неудачу. Судите сами: «В то время как Егорушка смотрел на сонные лица», вдали послышалось тихое пение. И вот Егорушке «стало казаться, что это пела

трава; в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красива, если бы не зной и не засуха; вины не было, но она все-таки просила у кого-то прощения и клялась, что ей невыносимо больно, грустно и жалко себя...» «И в торжестве красоты, — говорит он далее, — в излишке счастья чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!» Все это могло и должно было казаться художнику. Но едва ли подобные представления могли рождаться в голове маленького степного дикаря: что-то уж очень неестественно.

Малоестественным является и тот прием, при помощи которого г-н Чехов пытается иногда изображать природу, стараясь навязать ей отдельные человеческие настроения, не стоящие ни в какой связи с олицетворением. Г-н Чехов создает иногда такие нехудожественные образы: «Но вот, наконец, когда солнце стало спускаться к западу, степь, холмы и воздух не выдержали гнета и, истощивши терпение, измучившись, попытались сбросить с себя иго». Или: «Вся степь пряталась во мгле, как дети Моисея Моисеича под одеялом». Но рядом с этими несообразностями встречаются описания, проникнутые нежной и грустной поэзией.

У г-на Чехова есть еще один искусственный прием, мешающий внутренней цельности и сжатости впечатления. Он выбирает одну какую-либо черту, часто несущественную, но почему-либо полюбившуюся ему, и начинает повторять ее в разных сочетаниях с другими мелкими и, зачастую, нехарактерными чертами. Он так заботится о том, чтобы окрасить этою чертою впечатления читателя, что не замечает, насколько получающиеся при этом повторения и задержки становятся утомительны и прямо ненужны. Наименее требовательные из наших критиков, подметив этот прием г-на Чехова, увидели в нем новый повод к восхвалению писателя и решили, что индивидуальность творческой манеры г-на Чехова в том-то именно и состоит, чтобы изучать не целого человека, но определенную черту в нем, чтобы в этой черте отразилась вся человеческая душа. Этот прием давно был известен миру: им пользовались трагики античной жизни, к нему обращался гениальный Шекспир, утрировали лжеклассики, у Гоголя он достигал высочайшего совершенства; но

разница между ними и г-ном Чеховым та, что предшественники его действительно умели уловить наиболее характерные черты человеческой души и умели находить для них естественные и в высшей степени жизненные выражения, а г-н Чехов останавливается на чертах случайных, мало характерных для того или иного образа.

Мы понимаем всю высшую символичность образа Отелло, который в то же время не перестает быть для нас живым человеком, без малейшего ущерба для своей внутренней цельности; мы понимаем, что одной фразой: «Прошу, — сказал Собакевич — и наступил гостю на ногу» — можно до конца исчерпать внешнюю типичность образа. Но нам непонятно, какое значение имеют банальные повторения одного и того же штриха в большинстве «чеховских произведений».

Это сказывается не только на каких-нибудь мелочах, вроде того, например, как в рассказ «Степь», где «лиловая даль» в описаниях повторяется, по крайней мере, раз десять; «три бекаса» попадаются навстречу путникам целых три раза; комната на постоялом дворе дважды названа мрачной; злополучная поговорка: «хоть пруд пруди» — повторяется чуть не в каждом рассказе; или же — Ольга Ивановна Рябовская, в рассказе «Попрыгунья», по воле автора если и выходит из дому на протяжении довольно долгих промежутков времени, то лишь затем, чтобы съездить к портнихе или к знакомой актрисе, похлопотать насчет билета, или еще Иван Петрович (в «Ионыче») выступает с своим «недурственно» всякий раз, как на него обратит свое благосклонное внимание художник. Есть целый ряд произведений, где такой основной чертой, своего рода лейтмотивом, является настолько нетипичная черта, что она делает даже подробное описательное изображение малопонятным. В рассказе «Холодная кровь», прозаическом донельзя и словно специально написанном для путейского ведомства, купец Малахин везет с товарным поездом гурт быков. Обер-кондуктор с машинистом, с целью поприжать купца и поживиться на его счет, везут быков настолько уже по-российски — то с бесконечными остановками, то с такими резкими толчками, что быки рискуют расстаться с жизнью раньше, чем прибудут по назначению. Начинается тягучий рассказ о том, как на каждой остановке купец вынимает деньги и без всякого сожаления, не только внешнего, но и внутреннего, дает в качестве взятки то обер-кондуктору, то начальнику станции, то смазчику, и испытывает при этом даже как будто удовольствие. После «подмазки» начальника станции «старик очень доволен

только что бывшим разговором; он улыбается и оглядывает все зало, как бы ища, нет ли тут еще чего-нибудь приятного?» Так же неестественно рассказывается сцена о том, как хладнокровный Малахин составляет с хладнокровным жандармом протокол о хладнокровии железнодорожных служащих, благодаря которому долготерпение хладнокровных быков может истощиться и нанести убыток хозяйскому карману. Но быки выдерживают испытание, и Малахин продает их, хотя несет при этом по четырнадцати рублей убытка. Но он так хладнокровен, что сам же подшучивает над своей неудачей и по всему видно, — говорит писатель, — что понесенный им убыток мало волнует его... Эта последняя черточка так же неестественна в российском купце, как неестественен и весь подбор черт для характеристики роли этой «холодной крови» в различных сферах обывательской жизни.

Тенденциозным подбором черт, весьма мало типических, отличается и рассказ «Человек в футляре». Учитель греческого языка, Беликов, выказывал «постоянное непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил бы от внешних влияний». Как же это выражалось у него помимо внешности, в которой он, очевидно, был неповинен? Боясь действительности, он хвалил прошлое, рассказывает г-н Чехов: «О как звучен, как прекрасен греческий язык! — говорил он (Беликов), со сладким выражением; и, как бы в доказательство своих слов, прищурив глаз и подняв палец, произносил: — антропос».

Этого Беликова, несмотря на его явную ограниченность, переходившую в прямую глупость, будто бы все боялись в гимназии, так как он угнетал всех своей мнительностью и соображениями о том, как бы чего не вышло; под его влиянием учителя, «все мыслящие, глубоко порядочные, воспитанные на Тургеневе и Щедрине» люди, сбавляли ученикам баллы за поведение, сажали под арест и даже исключали... Беликова боялась не только гимназия, но и весь город, в котором людей, подобных Беликову, было несколько: боялись громко говорить, посылать письма, читать книги, помогать бедным, учить грамоте.

Экая напасть этот Беликов, ходивший всегда в калошах и с зонтиком и питавшийся судаком на коровьем масле на том основании, что постное есть вредно, а про скоромное, пожалуй, скажут, что Беликов не исполняет постов, — экое горе принес он городу! Ни писем не пишут, ни грамоте не учат, еще немного — и, чего доброго, разучились бы говорить по-русски и ста-

ли бы выражать свои мысли в прекрасных звуках греческого языка... Однако, читатель, мыслимо ли это? Возможно ли, чтобы педагогическая корпорация, состоявшая из людей развитых и в особенности читавших Щедрина, да еще во главе с директором, могла пятнадцать лет подчиняться влиянию этой карикатуры на тень щедринского Иудушки? И можно ли допустить, чтобы люди, подобные Беликову, держали в осаде весь город, не будучи ни помпадурами, ни агентами прежнего третьего отделения?

Дальнейшее течение рассказа проливает некоторый свет на фигуру Беликова. «Ложась спать, — рассказывает г-н Чехов от лица товарища Беликова по гимназии, — он (Беликов) укрывался с головой; было жарко, душно, в закрытый двери стучался ветер, в печке гудело, слышались вздохи из кухни, вздохи зловещие...

И ему было страшно под одеялом. Он боялся, как бы чего не вышло, как бы его не зарезал Афанасий, как бы не забрались воры, и потом всю ночь видел тревожные сны, а утром, когда мы вместе шли в гимназию, был скучен, бледен и было видно, что многолюдная гимназия, в которую он шел, была страшна, противна всему существу его, и что идти рядом со мной ему, человеку по натуре одинокому, было тяжко». Очевидно, Беликов был болен: в скрытом виде у него была мания преследования. Человек он был вообще хилый и слабый, и умер он, если поверить автору, от того, что на него нарисовали «пасквиль», из-за которого он поссорился с товарищем. Стало быть, и здесь мы имеем дело с явлением патологическим, которое уже по одному этому не может иметь обобщающего типического значения.

По-видимому, и сам писатель чувствовал это, и, боясь, что читатели не поймут истинной тенденции, вложенной в рассказ, принялся разъяснять ее сам устами некоего Ивана Ивановича: «А разве то, что мы живем в городе, в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт — разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор — разве это не футляр?»

Несомненно, мы делаем много ненужного, лишнего, и не делаем того, что нужно и важно для жизни, мы теряем дорогое время, но, право же, не так, как изображает это г-н Чехов своим Беликовым. Мы, наоборот, слишком, может быть, жалуемся на футляр, который давит нас откуда-то извне, но, порываясь сбросить его, мы не делаем достаточно усилий, опускаем руки

и только думаем мучительную гамлетовскую думу, которой мучился еще Илья Ильич Обломов на своем диване. Дальнейшие рассуждения чеховского резонера нехарактерны даже для Беликова: «Видеть и слышать, как лгут, и тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь, сносить обиды, унижения, не сметь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и все это — из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена, — нет, больше жить так невозможно».

VII

Нет, больше жить так невозможно! — таков рецепт г-на Чехова современному читателю. Это он, современный читатель, насмотревшись разных несчастных случаев, бывающих в жизни, и наслушавшись рассказов о душевных и нервных болезнях, поражающих человечество, должен вдруг остановиться и сказать: нет, больше жить так невозможно. И сказав, — или повеситься на первом попавшемся крюке, или обратиться к г-ну Чехову и спросить: а как жить, уважаемый маэстро? Неизвестно, как бы ответил этому читателю г-н Чехов, если бы тот на деле обратился к нему с таким вопросом; но в сочинениях своих он этого ответа не дает... И что делать бедному читателю, которого судьба не создала ни неврастеником, ни душевнобольным, и который ищет смысла и разумной цели в жизни, если г-н Чехов ответит ему, подобно старому профессору в «Скучной истории»: «Не знаю», и, чтобы замять неприятный разговор, предложит позавтракать?

Это будет, действительно, скучная, очень скучная история...

Писатель без миросозерцания, относительно которого самые благожелательные ценители не могут столковаться, есть или нет у него идеалы... куда он поведет за собой, когда он сам не знает истинной дороги? Раскроет ли он глубину испытания жизни? Обнаружит ли он те внутренние общие причины, которые отражаются на поверхности беспорядочным разнообразием явлений?

Да и отражения эти являются у г-на Чехова неполными, односторонними, часто неверными, и этими отражениями, нигде не сведенными в одно, нигде не достигающими той высоты художественности, за которую ему можно было бы простить все остальное, г-н Чехов хочет заставить читателя самого додуматься до коренных основ жизни. И читатели додумываются — до той

мысли, что в основе и «героического пессимизма», и «примиряющего пантеизма» лежит одно: все скверно; Бог хоть есть, но Он бессилен; действительности не победишь, а стало быть, желать, стремиться, бороться, верить и любить — все напрасно.

Неврастеники и вырождающиеся, конечно, примут этот вывод, и, в частности, рассказы г-на Чехова будут доставлять им удовольствие еще на том основании, что больные любят, когда с ними говорят о болезнях. Но без идеалов оздоровления это вечное изображение болезней и страданий может только усилить и без того повышенную мнительность больного, а иным может показаться тою проповедью отвращения к жизни, о которой говорил, устами своего Заратустры, философ, постигший все язвы современного человечества.

«Есть проповедники смерти, — говорил он, — и земля полна людьми, которым нужна проповедь отвращения к жизни.

Земля полна лишними, жизнь испорчена чрезмерным множеством людей. О, если бы можно было “вечной жизнью” сманить их из этой жизни!

Вот они — эти чахоточные душою: едва родились они, как уже начинают умирать и мечтают об учении, которое проповедовало бы усталость и отречение.

Им встречается или больной, или старик, или труп, и они тотчас же говорят: “Жизнь опровергнута”.

Но опровергнуты только они и глаза их, видящие только одну сторону в бытии...» [19]

О, как мы понимаем страстное восклицание современного критика, обращенное ко всем «чеховцам»: «Лжете вы, слышите, вы лжете! Светлая, прекрасная жизнь существует, но ее условием является борьба! Готовность рисковать, бороться — вот ключ, которого у вас нет, жалкие вы людишки. Не смейте клеветать на жизнь!» *[20]

И поистине г-н Чехов был бы этим проповедником смерти, если бы в творчестве его не было стихии, которая самобытнее и шире тенденции изображать бесцветными тонами серую и вялую жизнь интеллигентного мещанства. Стихия эта — подлинная десница г-на Чехова: к ней мы теперь и обратимся.

VIII

Итак, мы видели, что в тех рассказах, сюжеты которых основывались на тенденциозном изображении жизни русской интел-

* *Луначарский*. Русская мысль. 1903. Февраль.

лигенции, не было многих данных, характеризующих то соответствие между талантом и предметом изображения, которое свидетельствует, что талант нашел самого себя и находится на верном пути: не было истинного комизма, страдало чувство художественной меры, не было яркости красок и свободного размаха кисти. На рассказах отражалась та особая вымученность, когда художник пишет, больше отзываясь больными нервами на тревожные запросы жизни, чем повинуясь влечению творческой натуры. Не образами мыслит г-н Чехов, но больными вопросами современной жизни, и это отразилось в его рассказах упомянутой категории слишком большой отвлеченностью задуманных фигур. Внимательно вчитываясь в них, можно заметить постоянную борьбу между стремлением к образу, к законченности сюжета, — и настойчивым, иногда почти страстным желанием высказаться по поводу тех или других темных сторон современной действительности. Иногда тяготение к образу брало верх, и тогда творчество стремилось без всякой тенденции отражать действительность, подобно фотографической камере, равнодушно схватывающей все, на что направляется объектив: в этом виде творчество Чехова соответствовало тому определению, которое выражалось формулой: «всепримиряющая, всеоправдывающая власть реальной жизни» или «пессимистического пантеизма». В других случаях выступало на первый план стремление высказаться, порыв, исходивший из возвышенного альтруистического начала, уяснить людям то, что им непонятно, обнажить явление, обнаружить его скрытые мотивы. Сильнейшие по впечатлению в этом смысле произведения отличаются явным сатирическим характером. Таков, например, «Рассказ неизвестного человека». Орлов — не только психологическая задача, подобно «неизвестному человеку», но и петербургский чиновник, со всеми свойствами черствого столичного бюрократа. Несмотря на то, что обрисовка характера Орлова удалась Чехову гораздо лучше многих из его попыток и от рассказа веет живой душой, сатира, независимо от того, насколько она входила в планы художника, вышла бледной и не вносила в литературные изображения петербургских чиновников ни одной новой черты. Можно думать, что в этом жанре творчества сатира не в числе лучших средств чеховского таланта.

Но в чем же с наибольшей полнотой выразился талант г-на Чехова?

По нашему мнению, истинный жанр г-на Чехова — бытовой рассказ без всякой тенденции или, лучше сказать, претензии на философскую глубину смысла. Как ни наблюдателен г-н Чехов,

но наблюдательность эта, как мы уже заметили выше, — свойство тонко мыслящего человека, но не психолога, — для этого она слишком холодна. Отсюда понятно, отчего г-ну Чехову сравнительно лучше удаются те фигуры, в которых душевные движения проявляются внешним, легко поддающимся описанию, образом; напротив, драматизм состояния, скрытая мощь духа или глубокая внутренняя борьба требуют от г-на Чехова большого и неблагодарного труда. Это преобладание описательной стороны творчества над психологической наглядно выражается в одной из лучших повестей г-на Чехова — «В овраге». Здесь вполне обнаружилось и глубокое знание Чеховым различных сторон мещанского и народного быта.

Перед нами — семья сельского богача и местного кулака Григория Цыбукина: в живо переданной обстановке полумещанского, полукупеческого быта живут и действуют несколько человек, из которых одни так и врезываются в память; другие же, действия которых должны были основываться на душевных движениях, остаются бледны и не вполне понятны. Из числа первых невестка Цыбукина, Аксинья, — лучший бытовой тип повести; живо нарисован и старик, и старший сын его, Анисим. Старик — типичный деревенский торговец всем, что ему может дать выгоду, но с большой склонностью к семейной жизни, выражавшейся в том, что он любит свое семейство больше всего на свете, особенно старшего сына, Анисима, и невестку. Народ называл его кровопийцей за тот постоянный обман, который сделался обычным в его торговле. «Уж очень народ обижаем, — говорит по этому поводу жена его, Варвара, — сердце мое болит, обижаем как — и, боже мой. Лошадь ли меняем, покупаем ли что, работника ли нанимаем — на всем обман. Обман и обман. Постное масло в лавке — горькое, тухлое, у людей — деготь лучше. Да нешто, скажи на милость, нельзя хорошим маслом торговать?» — На это Анисим, служивший в сыщиках и почитавший себя чем-то вроде философа, может только ответить: «Кто к чему приставлен, мамаша».

Но в семье своей старик Цыбукин — добрый или, пожалуй, безвольный человек. Когда Варвара, это страшное существо с односторонней совестью, добрая и ограниченная женщина, стала помогать мужикам деньгами, хлебом, старой одеждой, а потом начала таскать и из лавки, старик как будто понял, что у нее таилось в душе. «Раз глухой (сын Цыбукиных) видел, как она унесла две осьмушки чаю, — и это его смутило.

— Тут мамаша взяли две осьмушки чаю, — сообщил он потом отцу. — Куда это записать?

Старик ничего не ответил, а постоял, подумал, шевеля бровями, и пошел наверх к жене.

— Варварушка, если тебе, матушка, — сказал он ласково, — понадобится что в лавке, то ты бери. Бери себе на здоровье, не сомневайся.

И на другой день глухой, пробегая через двор, крикнул ей:

— Вы, мамаша, ежели что нужно, — берите.

В том, что она подавала милостыню, было что-то новое, что-то веселое и легкое, как в лампадках и красных цветочках».

Но дальше милостыни, вздохов и ахов протест ее не шел, а между тем в семье Цыбукина творились поистине возмутительные вещи; Варвара даже ни словом не перечит Аксинье, которая стала главным рычагом обманной торговли Цыбукина. Почти на ее глазах происходит дикая сцена, в которой разъяренная Аксинья обваривает кипятком ребенка своей снохи Анны, но Варвара только стонет и ничем не высказывает своего отношения ни к самому факту преступления, ни к участи несчастной Липы.

Аксинья — сама жизнь: жестокая, злобная, страстная, бойкая той особой смышленостью русского ума, которая вооружает человека для борьбы хитростью лисицы и наглостью волка; зоркостью, с которой она умела намечать и вырывать лакомые кусочки жизни, она могла напомнить хищного ястреба. Наружность ее была замечательна: «У Аксиньи были серые, наивные глаза, которые редко мигали, и на лице постоянно наивная улыбка. И в этих немигающих глазах, и в маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное; зеленая с желтой грудью, с улыбкой она глядела, как весной из молодой реки глядит на прохожего гадюка, вытянувшись и подняв голову». Старику любо-дорого было видеть, как она торговала в лавке, смеялась и кричала, как вела тайную торговлю водкой, и как сердились покупатели, которых она обижала. Впоследствии она, сделавшись уже влиятельнейшей купчихой в околотке, будет выгонять его из собственного дома и не давать ему есть, и за спиной глухого мужа не постесняется принимать «пожилого щеголя» из местных помещиков. Все это естественно, жизненно так, как понимают эту жизненность герои Максима Горького; все это идет к мастерски очерченному образу красивой и счастливой «гадюки». Но психология Варвары мало обоснована и не вполне понятно, как при всем строе жизни, заведенном Анисьей, Варвара могла «еще больше пополнеть и побелеть» и по-прежнему творить добрые дела. Еще более удивительно, как могла Аксинья помириться с ее присутствием в доме. Образ Липы едва

намечен. В малоестественной сцене, где убивают ее ребенка, она не бросается на Аксинью, как разъяренная львица, у которой отняли детеныша, а только вскрикивает так, как никогда еще не кричали в Уклееве. И вся она какая-то «окаменелая» во всей пьесе.

Несообразность сюжета, столь обычная у г-на Чехова, вроде эпизода с фальшивыми деньгами, которые развел в Уклееве сыщик Анисим, или та сценка, где Анисим проявляет свои сыскные способности у себя же на свадьбе, совершенно пропадают в превосходной картине цыбукинского быта. Читая их, не замечаешь, как натянуты рассуждения Анисима о совести и Боге, насколько сам Анисим является искусственным, несмотря на то, что замысел этого образа с точки зрения художественной техники был весьма удачен. При иной постановке он должен был бы столкнуться с Аксиньей и — или вступить с нею в борьбу, или заключить с ней союз на том основании, что им обоим была присуща чуткость и зоркость низменных животных тварей. Если в рассуждениях Анисима о совести сделать необходимую постановку понятий, определяемых его профессией, ему можно поверить, когда он говорит, что видит и понимает «насквозь». «Ежели у человека рубаха краденая, я вижу. Человек сидит в трактире, и вам так кажется, будто он чай пьет и больше ничего, а я, чай-то чаем, вижу еще, что в нем совести нет. Так целый день ходишь и ни одного человека с совестью. И вся причина потому, что не знают, есть ли Бог или нет»... Такой же прозорливостью отличалась и Аксинья.

Не станем подробно останавливаться на характеристике всех рассказов, где бытовая сторона и бытовые типы обличают в г-не Чехове настоящего, а иногда и превосходного художника; для этого нужно было бы написать не одну, а несколько статей. Если такой рассказ его, как «Бабье царство», может быть рассматриваем рядом с предыдущим в том отношении, что в нем из-за попытки, довольно наивной, раскрыть ложную психологию молодой купчихи-миллионерши выглядывает яркая картина купеческого быта, то, например, такие рассказы, как «Бабы» или «Мужики», обличают в г-не Чехове уже настоящего мастера и, несмотря на несколько однотонное освещение, производят впечатление истинно художественных произведений. В этих рассказах все естественно, живо, все бывает и может быть; образы запоминаются сразу, и цельности впечатления не мешает никакой скучающий или умствующий интеллигент. В рассказе «Бабы» два действия, и оба глубоко интересны с чисто человеческой точки зрения. На постоялый двор Кашина, по прозванию «Дю-

дя», заезжает какой-то мещанин с мальчиком, и вот между хозяином и проезжим завязывается разговор. Проезжий рассказывает любовный эпизод из своего прошлого, в который заключена была потрясающая драма с гибелью молодой жизни, страданиями и слезами, мещанской моралью, догматичной, жестокой и темной. Он полюбил жену своего соседа, когда того забирали в солдаты, и до такой степени привязал к себе молодую женщину, что та на всю жизнь отдала ему свое сердце. Между тем приходит весть о возвращении мужа. Письмо развязывает руки мещанину, ему становится выгодно стать на сторону своей мещанской морали; но в душе его любовницы поднимается страшная борьба. «Она побелела, как снег, а я ей говорю: — Слава Богу, теперь, говорю, значит, ты опять будешь мужняя жена. — А она мне: "Не стану я с ним жить". — Да ведь он тебе муж? — говорю. — "Легко ли... я его никогда не любила и неволей за него пошла. Мать велела". — Да ты, говорю, не отвиливай, дура, ты скажи: венчалась ты с ним в церкви или нет? — "Венчалась, — говорит, — но я тебя люблю и буду жить с тобой до самой смерти. Пускай люди смеются... Я без внимания"... — Ты, говорю, богомольная и читаешь писание, что там написано?»

Ссылка на писание весьма характерна. Никто так часто не хватается за него, как те, которые вольно или невольно искажают его истинный смысл и прикрывают им свои скверные поступки, заплаты на рубище своей совести.

Но баба, по выражению мещанина, не слушает, уперлась на своем, и хоть ты что: «Тебя люблю» — и больше ничего. Приехал муж, она и мужу заявила, что ему не жена, что с ним не хочет жить — «и всякие глупости». Мещанин уверял тогда, что дело не ладно, поклонился мужу в ноги, повинился перед ним, а Машеньке прочитал в его присутствии по внушению от ангела небесного такое чувствительное наставление, что самого даже слеза прошибла. И муж, Вася, простил и его, и жену. И простил так, как только умеют прощать истинные самородные христиане из здоровой крестьянской среды. Особым прозрением любви взглянул он на происшедшее:

«"Я, говорит, прощаю, Матюша, и тебя, и жену, бог с вами. Она солдатка, дело женское, молодое, трудно себя соблюсти. Не она первая, не она последняя. А только, говорит, я прошу тебя жить так, как будто между вами ничего не было, и виду не показывай, а я, говорит, буду стараться ей угождать во всем, чтобы она меня опять полюбила". Руку мне подал, чайку попил и ушел веселый». И мещанину стало весело, что все обошлось так

хорошо. Но не тут-то было: Машеньке не давали проходу. Ее выгоняли, били и муж, и бывший любовник; читали ей наставления и стращали геенной огненной, куда Машеньке предстояло идти заодно со всеми блудницами... И в конце концов — Вася заболел и помер, а по мещанству пошли разговоры, что Вася помер не своей смертью, что извела его Машенька. Машеньку судили и сослали в каторгу на тринадцать лет. На суде она не признавалась, но мещанин в свидетелях был и объяснил все по совести: «Ее, говорю, грех. Скрывать нечего, не любила мужа, с характером была»... Но она не дошла до Сибири, а умерла где-то по дороге в тюрьме. Дюдя, слушающий его рассказ, весь на стороне мещанина: «Собаке собачья смерть», — говорит он по поводу смерти Машеньки. После Машеньки остался трехлетний Кузька, и вот в душе мещанина зашевелилось какое-то жесткое и, некоторым образом, профессиональное чувство жалости: он решил взять к себе это «арестантское отродье». Этот Кузька и был тем мальчиком, с которым мещанин заехал на постоялый двор. Нетрудно себе представить, каково жилось сироте под опекой милосердного дяденьки.

И в то время как мещанин и Дюдя обменивались впечатлениями по поводу рассказанного эпизода и житейской морали вообще, за ними жизнь вышивала на той же канве новый узор, исполненный глубокого драматизма и неразрешимых противоречий. Молодая, красивая Варвара, сноха Дюди, слышала повесть мещанина, но отнеслась к ней совершенно иначе: у нее был свой «грех». Она «гуляет» с поповичем и на замечание другой снохи, Софьи, говорит: «А пускай... Чего жалеть? Грех, так грех, а лучше пускай гром убьет, чем такая жизнь. Я молодая, здоровая, а муж у меня горбатый, постылый, крутой, хуже Дюди проклятого. В девках жила, куска не доедала, босая ходила и ушла от тех злыдней, польстилась на Алешкино богатство — и попала в неволю, как рыба в вершу».

В это время где-то за церковью запели печальную песню, от которой потянуло свободной жизнью, и сама Софья стала смеяться: «Ей было и грешно, и страшно, и сладко слушать»...

Здесь дана только завязка новой драмы, но она и не нуждается в развитии: одна из вероятных развязок ее уже рассказана в повести мещанина. Пьеса заканчивается грустным эпизодом: у Кузьки пропала шапка, дяденька его «осерчал» и погрозил «оборвать уши поганцу». У Кузьки уже перекосило лицо от ужаса, но, к счастью, шапка нашлась на дне повозки. «Кузька рукавом стряхнул с нее сено, надел и робко, все еще с выражением ужаса

на лице, точно боясь, чтобы его не ударили сзади, полез в повозку».

Правдивым бытовым реализмом проникнута и повесть г-на Чехова «Мужики». В ней нет ярких, типичных фигур, нет сложных психологических узоров, краски во многих местах сильно сгущены, но в общем от картины мужицкого житья-бытья, которое развертывается в этой повести, веет такой жизненной правдой, перед которой не может не остановиться в раздумьи самый равнодушный человек. Такое впечатление получается больше от целой картины, от общего фона, чем от конкретного изображения действующих лиц, — последние слабо выделяются на общем фоне: Ольга и Саша обрисованы несколько слащаво. Николай едва намечен, Кирьяк появляется на сцену только затем, чтобы крикнуть свое «Ма-арья», с намерением прибить ее; мало типичного и в остальных образах. Все происходит в каких-то сгущенных сумерках невыносимой тяготы, фатальной жестокости жизни, и только прорывающиеся там и сям картинки деревенской природы в мягких и нежных тонах смягчают это впечатление и вносят в рассказ оживляющую и примиряющую струю.

Когда Николай умер, Ольга с дочерью расстались с деревней и пошли в город. Она шла, исполненная самых грустных впечатлений от пережитого, она припоминала такие часы и дни, когда казалось, что все эти люди, которых она оставила, живут хуже скотов: они грубы, нечестны, грязны, нетрезвы, ссорятся, дерутся, боятся и подозревают друг друга. По ее мнению, жить среди мужиков было страшно, хотя и они были люди, страдали и плакали, изнемогали от тяжкого труда и совершенно оставались без помощи. Но непосредственным виновником этой нескладицы жизни является, по мнению Ольги, только мужик. «Кто держит кабак и спаивает народ? Мужик. Кто растрачивает и пропивает мирские, школьные и церковные деньги? Мужик. Кто украл у соседа, поджег, ложно показал на суде за бутылку водки? Кто в земских и других собраниях первый ратует против мужиков? Мужик». Наезжающие из города интеллигенты — сами люди корыстолюбивые, жадные, развратные, ленивые, которые и в деревню являются лишь за тем, чтобы оскорбить, обобрать, напугать, — какая от них может быть польза?

Читатель так и расстается с рассказом на этих грустных мыслях Ольги, и автор ни одним штрихом не обнаруживает их наивности и односторонности, конечно, вполне простительной и понятной с точки зрения бывшей горничной меблированных

комнат. От этого выигрывает, может быть, внешняя объективность рассказа, но зато несомненно проигрывает «общая идея». В данном случае «общая идея» — не в смысле идеала, но в смысле того понимания общего порядка вещей, которое, рассуждая о видимостях, принимает в соображение и те причины, влияние которых отразилось на них. Ведь не мужик держит кабак и спаивает народ, а что-то другое, какая-то отвлеченность, которую трудно выразить русским словом: не то схема, не то система, не то эксплуатация. Не мужик растрачивает и пропивает мирские деньги, а скорее наоборот — мужицкие деньги идут на потребы, ничего общего с ним, мужиком, не имеющие. А мужику из этих денег достаются то вершки, то корешки, по известной сказке о том, «как мужик с медведем пшеницу и репу сеяли», с тою лишь разницею, что в сказке существо мужику доставалось, а медведь оставался в дураках, в жизни же как будто наоборот выходит. Что и говорить, случается мужику украсть у соседа, поджечь или дать ложную клятву, но ведь на то он темный, неразвитый человек, у которого ни в душе, ни за душой ничего нет такого, за что он мог бы держаться как за ясно сознаваемый принцип: религия, вера? Но разве он не видит, что люди, которых он считает верующими и религиозными, прикрывают формулами этой веры ту же сущность: обкрадыванье, бездушие, черствый эгоизм? Винить в этом интеллигенцию было бы и неправильно, и бессмысленно, но заставить читателя пофилософствовать на коекакие жизненные темы бывает, право, не лишнее... художники умеют это делать без всякого насилия с их стороны. Какой-нибудь штрих, точка — и толчок дан. Г-ну Чехову это решительно не удается.

IX

Мы ограничимся этими повестями, совершенно достаточными для того, чтобы показать лучшие свойства таланта г-на Чехова как бытописателя. Нужно ли говорить, что это, местами тонкое, художественное мастерство проявляется везде, где рассказ переносит читателя в обстановку давно сложившейся, отстоявшейся жизни, преимущественно в области народного и мещанского быта? Мы останавливались на примерах с сюжетами глубоко драматическими, но у г-на Чехова немало произведений, проникнутых грустной задумчивостью, красотой осенних сумерек в мягких очертаниях родного русского пейзажа. Из таких произ-

ведений отметим, например, «Счастье» и «Свирель», где импрессионизм творческой манеры г-на Чехова достигает высокой степени развития. Как и следует ожидать, природа дает богатые средства для выражения этого импрессионизма, но сама она в руках художника — послушное орудие, отражающее все оттенки его настроений. «Мелитон плелся к реке и слушал, — так кончается рассказ “Свирель”, — как позади него мало-помалу замирали звуки свирели. Ему все еще хотелось жаловаться. Печально поглядывал он по сторонам, и ему невыносимо становилось жаль и небо, и землю, и солнце, и лес, и свою Дамку, а когда самая высокая нотка свирели пронеслась протяжно в воздухе и задрожала, как голос плачущего человека, ему стало чрезвычайно горько и обидно на непорядок, который замечался в природе.

Высокая нотка задрожала, оборвалась — и свирель смолкла».

В других, позднейших рассказах, эта тихая грусть соединяется с такой теплотой души, что из-за эпического спокойствия пробиваются струйки задушевного мечтательного лиризма, и в бытовую картину вплетаются, лаская и украшая ее, искренние поэтические нотки. Такова маленькая пьеска «Архиерей», заканчивающаяся трогательным описанием смерти преосвященного, после которого осталась старушка-мать; она стеснялась его при жизни, но потом любила «рассказывать о детях, о внуках, о том, что у нее был сын архиерей, и при этом говорила робко, боясь, что ей не поверят... И ей в самом деле не все верили».

Удаются г-ну Чехову и маленькие картинки из детской жизни, вроде рассказов «Гриша», «Событие» или «Ванька», хотя и в этом жанре, рядом с ними, встречаются рассказы натянутые и грубоватые, как «Детвора» или «Кухарка женится». В рассказе «Ванька» трогательно изображена неприветная жизнь сиротки-мальчика в подмастерьях; он сам рассказывает ее в письме к дедушке. «Приезжай, милый дедушка, — писал Ванька, — Христом-Богом тебя молю, возьми меня отсюда. Пожалей ты меня, сироту несчастную, а то меня все колотят, и кушать хочется, а скука такая, что и сказать нельзя, все плачу. А намедни хозяин колодкой по голове ударил, так что упал и насилу очухался. Пропащая моя жизнь, хуже собаки всякой... А еще кланяюсь Алене, кривому Егорке и кучеру, а гармонию мою никому не отдавай. Остаюсь твой внук Иван Жуков, милый дедушка, приезжай»... Окончив письмо, Ванька вложил его в конверт, написал адрес: «На деревню дедушке» и опустил письмо в ящик. Бе-

зыскусственная, милая повестушка эта возбуждает чувство живейшего участия к бедному мальчику и серьезную, заботливую думу о тысячах таких мальчиков, ежегодно забрасываемых народной нуждой в гибельные городские трущобы.

Лучше дается Чехову и юмор в бытовых рассказах, но мы их характеризовать не будем — пора кончать, да и говорить о них не особенно хочется, хотя среди этих рассказов есть несомненно забавные, отразившие на себе тонкую бытовую наблюдательность автора, а порой и такие, которые возбуждают грусть, вроде рассказа «Злоумышленник», о мужичке, отвинчивавшем гайки с рельс, нужные ему в качестве грузил при рыбной ловле. Особо пришлось бы говорить и о пьесах, которые было бы односторонне рассматривать независимо от их сценического исполнения, тем более, что образовалась особая труппа, сделавшая исполнение пьес Чехова как бы своей специальностью. Кое-где мы отметили, впрочем, что по настроениям они не вносят новых черт в общее пессимистическое, мрачное и тусклое освещение жизни.

Пора кончать... но, расставаясь с писателем, хотелось бы найти в его настроениях какой-нибудь светлый луч, хотя слабую надежду на то, что жизнь не всегда будет казаться ему непобедимо-властной и безысходно-мрачной; хотелось бы верить, что она улыбнется ему как художнику одной из тех обольстительных улыбок, которые разливаются в творчестве солнечным светом радости жизни во имя жизни, радости борьбы во имя высших идеалов человечества. И, нам кажется, такие проблески есть у г-на Чехова. В одном из рассказов, сюжет которого взят, как и следовало ожидать, из области народного быта, мы встречаем здоровое отношение к жизни, с которой люди борются, которую побеждают сильным духом и бодрою мыслью. В рассказе «В ссылке» перевозчик Семен, по происхождению дьячковский сын, советует татарину, своему товарищу, отказаться от матери и жены, от всего человеческого. Семен довел себя, по его собственным словам, до такой «точки», что может «голый на земле спать и траву жрать: и дай Бог всякому». И он приводит случай из своих житейских наблюдений, как один господин, из ссыльных, изводит себя из-за больной любимой женщины — изводит, по его мнению, напрасно, потому что она все равно помрет. А помрет она, — продолжает Семен, — человек этот свесится с тоски, или в Россию убежит, а там его, дело известное, поймают, судить будут, каторга, плетей попробует... Но татарина не убедить этим примером. Пусть каторга, пусть тоска, зато господин этот живет, как человек; у него есть жена и

дочь, он знает, зачем живет. Как раз во время этой беседы с противоположного берега раздается требование перевоза; оказывается, что это едет в поиски за доктором тот самый ссыльный, о котором рассказывал Семен. Когда тарантас перевезли и проезжий ускакал, Семен пустил ему вдогонку насмешку: ищи, мол, настоящего доктора, догоняй ветра в поле... Но татарину эти слова показались уже слишком отвратительными, и он дал Семену такую отповедь на своем ломаном языке: «Он хорошо... хорошо, а ты — худо. Ты худо. Барин хорошая душа, отличный, а ты зверь, ты худо. Барин живой, а ты дохлый... Бог создал человека, чтоб живой был, чтоб и радость была, и горе было, а ты хочешь ничего, значит, ты не живой, а камень, глина. Камню надо ничего, и тебе ничего... Ты камень — и Бог тебя не любит, а барина любит».

Чеховский татарин оказывается на стороне деятельной любви к жизни, верности нравственным устоям. И в пьесе М. Горького («На дне») подобный же татарин является живым воплощением народного здравого смысла и здорового отношения к упорядоченной внутренним законом жизни. Это случайное совпадение довольно любопытно. От него один шаг к признанию этих черт в русском мужике, которому они более к лицу, при всем хаосе его понятий и бестолковости в жизненном укладе. В таинственной глубине темного народного чувства сверкают искры глубокой любви к жизни и вера в возможность ее совершенства. Бог народных масс — Бог живой, жизнедеятельный, Бог труда, терпения и любви. Под какой бы грубой оболочкой ни теплилась эта вера, она не вызывает отчаянья и безнадежной скорби у того, кто сочувственным и непредубежденным взором вглядывается в сложные извилины народной души. Он сам проникнется этой верой и скажет, что у такого народа есть будущее, ради которого стоит помочь ему выйти из темноты и убожества...

Мы должны вернуться к той исторической перспективе, в которой г-н Чехов занял по настоящее время, волею судеб русской литературы и своего таланта, свое особое место. Сильнейшая — бытописательная сторона этого таланта заставляет скорее отнести г-на Чехова к тому направлению, которое до него и при нем создавалось художниками, посвящавшими свои силы изображениям различных сторон жизни народного и народно-буржуазного быта. Не говоря о давних попытках, направление это, сказав-

шись высокими образцами живописи у Тургенева, Некрасова, Льва Толстого, мрачными красками у Григоровича и Никитина, перешло в новую фазу своего развития в произведениях Глеба Успенского, Решетникова, Златовратского, Левитова, Петропавловского, подчинявших свое творчество идеям народного блага и о путях к его достижению; наконец, без крайних увлечений народнической тенденцией, в смягченной форме более непосредственной художественности оно вылилось в группе таких писателей, как Короленко, Мамин-Сибиряк, г-жа Дмитриева[21], и продолжает законно существовать в жизни, верное старым заветам добра, свободы и правды. Г-н Чехов принадлежит к этой последней группе писателей, но и здесь у него особое положение. Его дарование по блеску, конечно, никто не станет сравнивать с талантом Тургенева или Льва Толстого. По глубине вдумчивости в народную жизнь его едва ли можно ставить на одну доску с Глебом Успенским; по части знания быта он, конечно, уступит место и Решетникову, и Левитову, хотя обоих далеко превосходит чувством художественной меры и изяществом кисти. Своими наблюдениями над жизнью низших слоев русской интеллигенции он возбуждает много вопросов, если можно так выразиться, интимно-общественного свойства, но среди них едва ли найдутся такие вопросы, которых не ставила бы предшествовавшая г-ну Чехову публицистика в обобщенных или конкретных формах. Достаточно указать на одного Салтыкова, — в колоссальном наследстве которого мы не разобрались до сих пор, — чтобы видеть, как мало нового вносит г-н Чехов в этом публицистическом смысле своими изображениями всяческого убожества, худосочия, разных зол и бед нашей общественной жизни. Даже в изображении процессов различных душевных болезней и всяческих видов неврастении и безволия, обусловленного чаще физиологическими, чем иными причинами, г-н Чехов далеко не представляет собою исключительного явления, так как и в этом отношении у него были предшественники, гораздо дальше его ушедшие — Достоевский и Гаршин. Но, вместе с тем, уступая каждому из этих писателей порознь в основном мотиве их деятельности, г-н Чехов каждому из них ответил той или иной стороной своего таланта, душевных симпатий, склонностей и общечеловеческих стремлений. Однако, оставаясь вполне самостоятельным в своем творчестве, г-н Чехов почти не коснулся тех мучительных вопросов общественной совести, которыми болели его могучие духом предшественники, и то настроение, которое господствует в его поэзии, далеко не явилось итогом, подведенным (как полагали некоторые) их мучительным и страстным по-

пыткам приблизиться к идеалу общественного блага. Лишь в одном случае можно признать в г-не Чехове — «уже историческое явление», — если понимать творчество его как фокус, вобравший в себя косые лучи разочарования, сомнения, утомления русской прогрессивной мысли.

В таком случае, это историческое явление, этот фокус — только этап для больных, малодушных и отставших, и мы на нем не остановимся долго. Жизнь ушла вперед, и волны ее начинают беспокойно биться о прибрежные камни. Под грозой и непогодой они поют бурную песню борьбы и приволья, поют о том, что в них много несокрушимой мощи, и что мертвая зыбь вчерашнего штиля прошла навсегда безвозвратно...

Не устоять «чеховским» настроениям перед этим порывом жизненных сил, окрыленных надеждой, озаренных бледными лучами занимающейся зари.



16 Зак. 3516

Д. Н. ОВСЯНИКО-КУЛИКОВСКИЙ

Этюды о творчестве А. П. Чехова

I. ПОСТАНОВКА ВОПРОСА

Все писатели-художники не просто воспроизводят жизнь как она есть, не фотографируют ее, но *обобщают,* руководясь потребностью своего ума — познать, понять, объяснить явления жизни. В этом отношении, как и в некоторых других, работа художника (так называемое «художественное творчество») весьма близко подходит к работе ученого, которая также, отвечая потребности познавания, сводится к *обобщению* действительности. Главное различие между ними состоит в том, что художник претворяет свои обобщения в художественные образы, между тем как ученый выражает их в форме научных положений, выводов, «законов».

Всякий художественный образ есть результат обобщения, как бы сгущения известных черт, которые в действительности большею частью разрознены, разобщены, разбавлены примесью других черт и лишь крайне редко попадаются в таком ярком, типичном выражении, какое они получают в создании художника.

Для того, чтобы получить художественное обобщение, нужно умение *выбирать* между множеством различных черт, сплетение которых составляет наблюдаемую жизнь, как раз то, что нужно для художественной правдивости, для типичности, для яркости образа. К этому *выбору* и сводится, в конце концов, обобщающая работа художника. Умение же произвести его — это уж дело таланта, — научиться этому нельзя, и каждый художник совершает подбор черт по-своему, сообразно с особенностями своего дарования. В этом деле никто никому не указ.

Но, как ни разнообразны художественные дарования и, стало быть, как ни различны способы подбора черт, мы все-таки можем установить два типа, между которыми распределится большинство художников.

К одному типу мы отнесем тех, которые производят, в известном смысле и в известной мере, *разносторонний* подбор черт. Ко второму мы отнесем тех, которые совершают подбор *односторонний*. Поясню это примерами, а также и указанием на соответственное различие в научной деятельности.

Возьмем, например, общечеловеческие типы Шекспира (Отелло, Гамлет и др.), великосветские типы Толстого в «Войне и мире» и в «Анне Карениной», героев и героинь Тургенева, фигуры из нашей провинциальной жизни у Писемского, у него же — народные типы и т. д., и т. д. Каждый из этих образов представляет нам, так сказать, полного, цельного человека, освещенного с разных сторон, наделенного *различными чертами*. Ни один из них не является воплощением *одной какой-нибудь черты*. Например, Отелло вовсе не есть воплощение ревности: это — человек, наделенный *различными чертами*, из которых иные никакого отношения к ревности не имеют, но — человек, которому только пришлось пережить, со всеми его мучениями и роковыми последствиями, чувство ревности. Во многих из таких образов, кроме основной черты натуры, ясно отмечены, например, национальные особенности, в других — сословные, бытовые, черты времени. У Тургенева, например, Рудин воплощает в себе целый период в развитии передового русского общества (40-е годы); у Пушкина Онегин есть представитель известной части общества 20-х годов, оставаясь в то же время ярко выраженной личностью. Вот именно в такого рода художественных образах я и вижу тот *подбор черт*, который можно назвать *разносторонним*. Чтобы нарисовать Гамлета, Отелло, Онегина, Ленского, Татьяну, Рудина, Базарова, Лизу Калитину, Лаврецкого, Волконского-старика, Волконского-сына, Безухова, Вронского и т. д.— нужно было сделать известный *выбор черт* из действительности, выдвинуть одни, устранить другие, сгруппировать их, слить в цельную, живую фигуру, — и этот выбор явственно отличается тою особенностью, что сделан *разносторонне*, то есть образы наделены *различными чертами*, обрисовывающими их с разных сторон: и со стороны характера, и со стороны темперамента, ума, среды, нравов и т. д. Это именно тот выбор, который удобнее назвать *подбором*, собиранием нужных и так или иначе идущих к делу признаков.

Художественные образы, принадлежащие к этому типу творчества, наиболее полно воспроизводят ту действительность, которая в них обобщена. Конечно, отношение образа к действительности бывает здесь весьма различно, смотря по тому, как далеко простирается обобщающая сила образа. Так, например, обобщающая сила шекспировских образов, как известно, не ограничивается пределами той действительности, которую Шекспир наблюдал и знал: некоторые из них (например, Гамлет), можно сказать, созданы скорее для нашего времени, чем для эпохи Шекспира: весьма вероятно, что для грядущего человечества это гениальнейшее из художественных обобщений будет иметь еще больше смысла и значения, чем оно имеет для нас. С другой стороны, возьмем, например, купеческие типы Островского: это — превосходные произведения искусства, но их обобщающая сила весьма невелика, — она не простирается дальше той действительности, которая в них изображена; когда в самой жизни исчезнут этого рода типы (уже теперь они начинают понемногу исчезать), соответственные создания Островского потеряют непосредственный художественный интерес. Итак, отношение образа к действительности может быть весьма различно (упомянув о типах Шекспира и Островского, мы взяли крайние пределы); но, при всем этом различии, художественные образы, о которых мы говорим, объединяются в одну большую группу с вышеуказанной точки зрения, — группу, которой мы противопоставляем другую, характеризующуюся, как я указал выше, *односторонним выбором черт.*

Чтобы сделать нашу мысль яснее, мы, прежде чем рассмотреть эту вторую группу, обратимся к сравнению работы художника с работою ученого. Творчество, создающее образы, принадлежащие к нашей *первой* группе, может быть уподоблено той ученой работе, которая основана на возможно всесторонних наблюдениях изучаемого явления в том его виде, как оно существует в самой действительности. В особенности подходит сюда деятельность ученых в области наук *описательных,* как зоология, ботаника, история. Творчество, создающее образы, принадлежащие к нашей *второй* группе, уподобляется уже иной ученой работе, именно той, которая основана на *опыте.* Наука, пользующаяся этим методом (химия, физика), достигает своих открытий путем создания таких искусственных условий, каких в природе нет. При помощи опыта ученый, например, получает вещество в чистом виде, в каком оно в действительности не встречается, или обнаруживает такие

свойства вещества или же такое действие силы, которые вне опыта недоступны наблюдению.

Вот теперь и представим себе художника, который, отправляясь от наблюдений над какими-либо явлениями жизни, создает образ, в котором он искусственно (как ученый — в опыте) устраняет одни черты, усиливает другие, придает своему созданию одностороннее освещение с целью получить в чистом виде какую-либо сторону натуры человеческой, в действительности уравновешенную или заслоненную другими сторонами, — представим себе этот тип художественной работы, который можно назвать *опытом* в искусстве, и мы заранее должны уже ожидать, что образы, созданные таким путем, будут по существу отличаться от образов, отнесенных нами к первой группе. Образы, полученные путем художественного «опыта», разумеется, не могут относиться к действительности так, как относятся к ней образы первой группы. В противоположность последним они не воспроизводят действительности, обобщая ее, а скорее обобщают известные стороны этой действительности, разлагая ее, видоизменяя в том или в другом направлении ее естественное выражение, создавая искусственные условия, благодаря которым ярко, выпукло, мощно обнаруживается в создании художника то, что в самой жизни затемнено, заслонено, нейтрализовано и не видно или плохо видно, и что увидеть и распознать нам необходимо.

Нам необходимо увидеть и распознать все, что есть в жизни человеческой глупого, скверного, нравственно уродливого, к чему мы пригляделись и привыкли, а потому и не распознаем во всем его безобразии. Мы часто не распознаем его и по другой причине: в действительности оно зачастую не разобщено от других сторон, его скрашивающих, оно часто разбавлено, уравновешено, — и мы не чувствуем его давления. Так вот художник и создает — искусственно — те условия, при которых все это глупое, уродливое, скверное, душевно мелкое и т. д. обнаруживается отчетливо, ярко, полно. Ученые для произведения опыта имеют инструменты, аппараты, приборы, которые для постороннего зрителя заслоняют истинную лабораторию опыта — *творческую мысль ученого.* Художник никаких инструментов и приборов для художественного *опыта* не имеет, — и для постороннего зрителя *творческая мысль* его, истинная лаборатория опыта, ничем не заслонена; мы ее ясно видим вместе со *смехом, негодованием, слезами, скорбью* художника. Эти душевные движения (эмоции) играют в искусстве роль превосходных «реактивов», силою которых проявля-

ются в художественных созданиях всевозможные отрицательные свойства действительности, которые вне «опыта», в самой жизни, на нас не действуют совсем или недостаточно сильно действуют.

Гениальным представителем этого «опытного» метода в искусстве был у нас великий Гоголь, с его героями «Ревизора» и «Мертвых душ». Другим могучим художником того же — одностороннего — типа творчества был у нас Салтыков.

Уже эти имена указывают нам, что к рассматриваемому типу художественных образов должны относиться образы *сатирические,* каковы общеизвестные фигуры героев Гоголя и Салтыкова. Но нетрудно убедиться в том, что, во-первых, далеко не все *сатирическое* в искусстве принадлежит к этому типу, и, во-вторых, что, с другой стороны, к нему должно быть отнесено многое такое, что не подойдет под понятие художественной сатиры в тесном смысле.

Так, например, герои «темного царства» у Островского, которых по праву можно отнести к области художественной сатиры, принадлежат, как мы видели выше, к нашей первой группе, а не ко второй. С другой стороны, к этой второй группе мы отнесем весьма многое у Достоевского, который, как известно, созидал свои яркие и сильные образы путем в высокой степени одностороннего подбора *черт.* Излишне пояснять, что большинство этих образов Достоевского не принадлежит к области художественной сатиры. *На каком именно подборе и каких черт* они основаны, и какой душевный момент был главной пружиной творчества Достоевского, — это превосходно разъяснено в известной статье Н. К. Михайловского («Жестокий талант» [1]), принадлежащей к числу самых лучших произведений русской литературной критики. Наконец, сюда же, к этой второй группе, следует причислить образы Толстого в его тенденциозных рассказах («Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната»), где, правда, есть явственный сатирический оттенок, заключенный, впрочем, не столько в самих образах, сколько в манере повествования.

После этих пояснений мы можем уже перейти к определению художественного таланта А. П. Чехова. Образы, им созданные, несомненно, должны быть отнесены ко второй группе: они построены на *одностороннем подборе черт.* Нам нужно теперь показать, в чем именно состоит эта односторонность и на каком душевном движении она обоснована.

Прежде всего укажу на следующее. Чехов никогда не дает нам всесторонней детальной разработки типов или характеров,

которые он изображает. Он только намечает одну, две, три черты и затем придает им известное освещение, большею частью при помощи необыкновенно тонкого и меткого психологического анализа. В результате получается сильный и своеобразный художественный эффект, — такой, какого не найдем у других художников, кроме разве Мопассана, талант которого во многих отношениях очень близко подходит к таланту Чехова.

Для пояснения сказанного достаточно будет припомнить фигуры героев одного из замечательнейших рассказов Чехова — «Скучной истории». Я нарочно беру этот рассказ, потому что фигуры, в нем выведенные, нарисованы полнее, обстоятельнее, разностороннее, чем в других произведениях. Главное лицо, старый профессор, можно сказать, даже разработано в подробностях и представляет собою цельный образ, составленный *из разных черт* — характера, ума, воззрений, настроений и т. д. Мы видим его в семье, в аудитории, в отношениях его к студентам; мы знакомимся с его миросозерцанием, его умственными интересами и вкусами, его нравственными понятиями. Казалось бы, перед нами образ, который следует отнести к нашей первой группе, а не ко второй. И однако же, при внимательном наблюдении, мы не колеблясь отнесем его именно ко второй группе: *разносторонность черт* в нем лишь относительная, пожалуй, даже — в известном смысле — только кажущаяся, в действительности же этот образ построен на подборе двух или трех *основных черт*, которые резко выделяются из ряда других, освещены ярким светом и, как сильный рефлектор, отбрасывают этот свет на *идею* произведения, очень значительную, очень глубокую. *Эти черты* — огромный ученый ум профессора и тесно связанное с психологией такого ума светлое *общее* мировоззрение, вера в человечество, в его прогресс, в его лучшее будущее, а рядом — мрачный, не чуждый мизантропии взгляд на современность, почти полное душевное одиночество, глубокая скорбь мыслителя. Следствием яркого художественного освещения, направленного на *эти черты*, является то, что другие, которых немало в рассказе, остаются в тени, и все внимание читателя сосредоточивается на этой освещенной стороне фигуры. Выходит *односторонний подбор черт*, в силу которого мы имеем перед собою не художественное воспроизведение целого человека, целого характера или типа, а художественное изучение указанных *черт* ума, настроения и самочувствия, которые легко могут быть перенесены с данного образа на другой, аналогичный, но взятый в совер-

шенно иной обстановке, наделенный другими личными свойствами. Иначе говоря, то, что так ярко освещено в фигуре старого профессора, очень легко *обобщается,* — и со стороны широты обобщения этот образ принадлежит к числу значительнейших созданий искусства.

На этом примере мы уже видим, в чем состоит односторонность *выбора черт* у Чехова: он выделяет из хаоса явлений, представляемых действительностью, известный элемент и следит за его выражением, его развитием в разных натурах, как химик, выделяя какое-либо вещество, изучает его действие, его свойства в различной среде. Сборник, куда вошла «Скучная история», озаглавлен «Хмурые люди», — в нем Чехов изучает не типы, например, ученого («Скучная история») или почтальона («Почта») и т. д., а тот душевный уклад или тот род самочувствия, который можно назвать «хмуростью», или который в душе ученого проявляется известным образом, у почтальона — другим. Чехов исследует психологию этой «хмурости» в различной душевной «среде», — он изучает в этих очерках не людей, а «хмурость» в людях.

Столь же ярко, или, пожалуй, еще ярче, обнаруживается этот художественный прием, который мы сопоставляем с опытным методом в науке, и который мы так и будем называть «художественным опытом», в других рассказах и также в пьесах Чехова. Укажу здесь на знаменитый рассказ «Мужики». Помнится, Н. К. Михайловский упрекал Чехова в том, что он нарочно подбирает в рассказе «Мужики» темные краски, сгущает тени, преднамеренно устраняет все, что хоть сколько-нибудь могло бы скрасить мрачную картину убогости, одичания, тьмы, представляемой деревенской жизнью не где-нибудь в медвежьем углу, за тридевять земель, а под самой Москвой[2]. Но ведь в таком нарочитом *подбирании черт* и состоит самый-то «художественный метод», которым пользуется Чехов. Разве Гоголь и Щедрин не подбирали столь же нарочито нужные им черты, устраняя все прочее, не пренебрегая даже придумыванием смешных имен, вроде Тяпкин-Ляпкин, Земляника, Перехват-Залихватский и т. д.? Скажут, быть может, что ведь это — сатира, то есть именно тот род искусства, который и не претендует на полное, всестороннее и беспристрастное изображение действительности, с ее светом и тенью, ее добром и злом, а воспроизводит только тень и зло. Но выше мы уже указали на то, что помимо сатиры в собственном смысле есть много художественных произведений, основанных именно на *одностороннем предвзятом подборе черт.* В этих произведениях

мы находим исполненное глубокого смысла и интереса изучение той стороны действительности, которая в создании художника рельефно выделяется благодаря одностороннему *подбору черт*. А ведь в жизни человеческой есть немало таких сторон, течений, процессов, которые иначе нельзя понять и прочувствовать, как только с помощью их выделения, их одностороннего освещения, искусственного сгущения признаков, которые их характеризуют.

К числу таких сторон принадлежат, например, человеческая бездарность, душевная деревянность, тупость, ограниченность кругозора, мелкий эгоизм мелких натур. Этого добра в нашей жизни слишком много, так много, что мы теряем чувствительность в отношении к нему, — мы, люди жизни, плохие барометры для определения *этого* ее давления. Художественная натура Чехова, напротив, — это крайне чуткий барометр в этом смысле, и во многих своих вещах, например, в превосходном рассказе «Моя жизнь», он дает нам поразительные результаты своих «художественных опытов», направленных на изучение этих явлений, в действительности затененных или уравновешенных многими другими. «Опыт» поставлен и проведен мастерски, равно как и тот, который дан в рассказе «Ионыч». Но если бы, например, иностранец или будущий историк захотели по этим рассказам составить себе правильное понятие о жизни наших провинциальных городов в конце XIX века, то они попали бы впросак[3]: как ни скудна, ни бедна наша жизнь, но ведь не из одной сплошной бездарности, тупости, пошлости состоит она, и население наших городов не есть нарочитый подбор мелких душонок. В подобный же просак попал бы будущий историк, если бы он возымел мысль изобразить Россию второй половины XIX века, с одной стороны, по Салтыкову, а с другой — по Достоевскому: вышла бы картина, составленная из фигур «помпадуров» с «помпадуршами» на одном плане и психопатов с психопатками — на другом. Очевидно, будущему историку, прежде чем пользоваться произведениями Салтыкова и Достоевского, придется сперва уяснить себе истинный смысл этих произведений, которые были написаны вовсе не для будущего историка, и вникнуть в самый характер творчества этих писателей.

Так же точно должен будет отнестись будущий историк и к произведениям Чехова. Убедившись, что он имеет в них результаты своеобразного «художественного опыта», он откажется от мысли изучать по ним нашу жизнь во всей ее полноте и во всем разнообразии ее часто *противоречивых черт*; но зато

он с высоким интересом и с глубоким сочувствием остановится на этом первостепенном даровании, посвятившем себя тяжкому подвигу художественного изучения современной ему жизни во всей ее скудости и во всем однообразии ее мелких, будничных, пошлых черт. И будущий историк, конечно, лучше нас отметит и оценит тот душевный реактив, силою которого Чехов производит свои «художественные опыты»: это именно — *унылая скорбь*, внушаемая созерцанием современной жизни и исследованием души современного человека, и, все яснее сказывающееся в произведениях конца 90-х годов («Человек в футляре», «Случай из практики» и др.), *художественное прозрение* в лучшее будущее, может быть, далекое, для нас недоступное, и, наконец, рядом с этим прозрением — робко-радостное, едва мерцающее, как бы *предчувствие* грядущих поколений — счастливых, переросших все узкое, все пошлое и мелкозлобное, что так обезображивает душу человека, и живущих полною, широкою жизнью ума и чувства.

Будущий историк ясно увидит и поймет эти интимные пружины творчества Чехова. Но не попытаться ли и нам *проследить* их в том виде, как они обнаруживаются в работе нашего писателя, — не попытаться ли нам заглянуть в художественную лабораторию поэта? Постараемся это сделать...

II. «ИОНЫЧ»

Выше я старался представить общую характеристику таланта А. П. Чехова. Здесь я имею в виду пояснить эту характеристику разбором одного из лучших произведений Чехова, именно рассказа — «Ионыч» (1898 г.). Я беру именно этот рассказ, а не какой-нибудь другой, потому что «Ионыч», принадлежа к числу лучших произведений Чехова, в то же время выгодно отличается тою, если можно так выразиться, прозрачностью своего построения, которая позволяет отчетливо различать как приемы творчества, так и основной замысел автора. Здесь все (за исключением, впрочем, одного места, на которое мы укажем в конце этой статьи) представляется ясным, удобопонятным: мы хорошо видим, откуда и куда идет писатель, какую дорогу он избрал, и мы сами, без труда и помехи, идем вслед за ним по этой дороге, им проложенной, вынося убеждение, что в *данном случае* лучшей нет, что она — удобнейшая и кратчайшая. Последнее убеждение имеет большую важность в деле оценки достоинства художественных произведений.

Если, например, прочитав какое-нибудь художественное произведение и *поняв его,* то есть проникнувшись теми мыслями и чувствами, которыми был проникнут художник, когда писал, вы приходите к заключению, что эти мысли и чувства могли возникнуть у вас иным способом, что художник вел вас к ним не прямой и удобнейшей, а окольной и неудобной дорогой, что он потратил слишком много труда и сил и заставил вас сделать эту трату без надобности, — то такое заключение (предполагая, что оно вполне *справедливо*) будет доказательством, что данное произведение искусства весьма далеко от художественного совершенства. Обратимся же к разбору рассказа «Ионыч». Если прочитать этот небольшой рассказ бегло, так сказать, поверхностно, без должного внимания, без того проникновения, какого требует всякое серьезное произведение искусства, то легко может показаться, будто рассказ написан на старую, избитую тему о том, как «среда заедает свежего человека». В былое время в нашей литературе это была одна из ходячих, излюбленных тем. Писались повести, романы, пьесы, в которых «герой», обыкновенно молодой человек с благородными стремлениями и возвышенной душой, попадает в непонимающую его, отсталую «среду» и вступает в борьбу с нею; эта борьба кончается тем, что благородный «герой» растеривает все свои возвышенные стремления, «падает», опускается и начинает жить безыдейно, пошло, даже развратно, — тою жизнью, какою будто бы живет «среда». В свое время некоторые из произведений этого рода представляли известный интерес, даже имели общественное значение, но в общем можно сказать, что тут было потрачено слишком много ненужных усилий для уяснения очень ясной и простой мысли, давным-давно выраженной кратко и выразительно в таких пословицах, как «с волками жить — по-волчьи выть», «один в поле не воин» и т. п.

Если мы в рассказе «Ионыч» сосредоточим внимание исключительно на *его фабуле* и выведем *оттуда* основную мысль произведения, да к тому же передадим то и другое (фабулу и мысль) немногими и «своими» словами, то сперва может явиться предположение, будто это только новая вариация на ту же тему. В рассказе пустота и вялость провинциальной жизни, в которой отсутствуют высшие умственные интересы, а есть только пародия на них или игра в эти интересы. В эту провинциальную тину попадает «свежий» человек, земский врач Старцев, человек с умом, образованием и способностью к труду; по прошествии нескольких лет он «опускается», стано-

вится исключительно человеком наживы, копит деньги и все более и более черствеет в своем эгоистическом существовании и в нескрываемом презрении к «среде», перед которою, впрочем, он не может похвалиться большими преимуществами.

Нетрудно, однако, видеть, что даже при такой поверхностной передаче «своими словами» рассказа (или даже не самого рассказа, а только его фабулы) можно почувствовать, хотя бы и смутно, некоторое различие между этим произведением Чехова и теми повестями, романами и пьесами, на которые я указал выше. Первое, что бросается в глаза, это тот факт, что у Чехова все дело представлено, так сказать, навыворот: «герой» вовсе и не выступает на борьбу со средою, самая мысль о борьбе ему и в голову не приходит; но зато он кончает тем, что все его отношения к обществу являются непроизвольным, ненарочитым выражением какого-то подобия «борьбы» с ним или, лучше, не борьбы, а только протеста, и притом такого, который никоим образом не может быть подведен под шаблонное представление о «свежем» человеке с возвышенными чувствами и благородными стремлениями, выступающем против пошлости и грубости нравов «среды». Герой Чехова становится во враждебные отношения к «среде» вовсе не с целью ее исправления или перевоспитания, отнюдь не во имя протеста против разных безобразий, а совсем по другим психологическим причинам, рассмотрение которых и составляет нашу задачу.

Чтобы выполнить эту задачу сколько-нибудь удовлетворительно, нужно прежде всего *понять* надлежащим образом рассматриваемое произведение *как художественное,* то есть не только со стороны фабулы, но по преимуществу со стороны художественных приемов. Попытаемся сделать это.

Дело происходит в губернском городе. Самую жизнь этого города Чехов не рисует; местное общество не выведено на сцену в лице различных его представителей, которые могли бы дать нам понятие о его нравах, уровне его умственного развития, интересах или страстях, волнующих обывателей, и т. д. Но однако же, хотя провинциальная жизнь и не изображена в рассказе, ее присутствие там явственно чувствуется читателем; мало того: она даже *освещена* известным образом, — о ней дано определенное понятие. Этот результат, пожалуй, мог бы произвести на нас впечатление художественного фокуса, если бы те приемы, с помощью которых он достигается, не были так просты и ясны. Самый главный из них состоит в следующем. Вот что мы читаем в первых строках рассказа: «Ког-

да в губернском городе С. приезжие жаловались на скуку и однообразие жизни, то местные жители, как бы оправдываясь, говорили, что, напротив, в С. очень хорошо, что в С. есть библиотека, театр, клуб, бывают балы, что, наконец, есть умные, интересные, приятные семьи, с которыми можно завести знакомства, и указывали на семью Туркиных как на самую образованную и талантливую». Вот с этой семьею знакомится и доктор Старцев, «только что назначенный земским врачом». В дальнейшем Чехов очень обстоятельно изображает эту «талантливость» Туркиных, и мы, вместе с доктором Старцевым, выносим весьма определенное понятие о Туркиных как о людях совершенно пустых, бездарных и совсем не интересных. В конце рассказа мы вполне понимаем, почему Старцев должен был прийти к заключению, что «если самые талантливые люди во всем городе так бездарны, то каков же должен быть город». У писателя с небольшим художественным дарованием такой прием, сводящийся к обыкновенному силлогизму, мог бы оказаться непригодным для намеченной цели, мог бы произвести невыгодное впечатление наивности и аляповатости. Это — прием рискованный именно в силу его простоты. Чтоб им воспользоваться без ущерба для художественного впечатления, писателю прежде всего нужно было бы позаботиться о том, чтобы его скрыть, спрятать, чтобы не раскрывать свои карты. Нужно было художественно изобразить пустоту и бездарность Туркиных, а также показать, что этот сорт бездарных и пустых людей в высокой степени типичен, что по ним можно судить о той среде, в которой они пользуются репутацией талантливых и интересных. Засим предосторожность требовала не делать даже намека на возможность вышеуказанного силлогизма и только поставить читателя в такое положение, в силу которого он сам невольно должен будет вывести это умозаключение. Нетрудно было бы показать, что Чехов блистательно справился с задачею художественного типичного изображения пустоты и бездарности Туркиных. Картина, им нарисованная, говорит сама за себя. Но вышеуказанной предосторожности, как мы знаем, Чехов не соблюдает и не боится под картиною подписать «нравоучение». Силлогизм, к которому должен был прийти незаметно сам читатель, Чехов ему подсказывает. Для сохранения художественного эффекта это очень рискованно, но Чехов не боится рисковать. Я намеренно останавливаюсь *на этой черте,* потому что она очень характерна для художественного таланта Чехова. Смелость в употреблении опасных художественных приемов, давно уже скомпрометированных и

опошленных, и вместе с тем необыкновенное умение их *обезвреживать* и пользоваться ими для достижения художественных целей — вот что ярко отличает манеру Чехова и заставляет нас удивляться оригинальности и силе его дарования. В данном случае «силлогизм» обезврежен тем, что он выражен в конце рассказа, уже после того, как читатель сам его вывел, так что он не подсказывается ему автором; кроме того, прием обезврежен еще тем, что вывод сделан не прямо от лица автора, а косвенно — от лица Старцева, и представлен *как черта,* дорисовывающая общее настроение героя.

Другой прием, примененный Чеховым для того, чтобы *осветить* жизнь города и умственный уровень его обывателей, не рисуя их, также принадлежит к числу очень рискованных. Он состоит в том, что автор просто указывает нам, как стал относиться к местному обществу доктор Старцев после того, как он уже прожил в городе несколько лет, вошел в курс местной жизни, перезнакомился со всеми. В главе IV читаем: «Обыватели своими разговорами, взглядами на жизнь и даже своим видом раздражали его. Опыт научил его мало-помалу, что пока с обывателем играешь в карты и закусываешь с ним, то это мирный, благодушный и даже неглупый человек; но стоит только заговорить с ним о чем-нибудь несъедобном, например, о политике или науке, как он становится в тупик или заводит такую философию, тупую и злую, что остается только махнуть рукой и отойти». Следует несколько образчиков этой «тупой и злой философии», свидетельствующих об отсталости обывателей, об отсутствии у них сколько-нибудь просвещенных и широких воззрений. В результате у нас складывается весьма невыгодное для местного, так называемого «интеллигентного», общества представление о нем. На этом нашем представлении, которое нам *подсказано,* можно даже сказать — *навязано* автором, и основано *освещение* внутренней жизни общества города С., сделанное так, что самый-то освещаемый предмет за этим освещением и не виден.

Если бы мы стояли на той точке зрения, что искусство должно всегда изображать жизнь во всей ее полноте, отражая и светлые и темные ее стороны, то мы предъявили бы Чехову ряд упреков в односторонности только что указанного освещения, а также, пожалуй, в огульности и голословности суждений, которые он высказывает от лица своего героя. Обращаясь к действительности, мы могли бы, с фактами и документами в руках, «опровергнуть» слишком уж безотрадный взгляд автора на жизнь нашей провинции и доказать, что в ней есть и

свои светлые стороны, что в любом провинциальном городе всегда найдется некоторое число лиц, не хуже, а скорее лучше доктора Старцева, наконец, что даже средний, ничем не выделяющийся из уровня обыватель, может быть, в действительности не так уж ограничен и пошл, как это кажется Старцеву и как хочет представить Чехов, и т. д. и т. д. Нетрудно видеть, что, предъявляя такие упреки и доказательства, мы только напрасно потратили бы свое красноречие. Автор с полным правом мог бы возразить нам, что, во-первых, все это ему отлично известно, а во-вторых, что тот односторонний, безотрадный взгляд на жизнь, в котором мы его упрекаем, не им выдуман, — он существует и даже принадлежит к числу довольно распространенных *настроений* мыслящих людей повсюду в цивилизованном мире и, стало быть, сам по себе составляет часть все той же жизни. Вот именно этот мрачный взгляд, это унылое настроение и воспроизведено в рассказе. Художественный замысел рассказа в том-то и состоял, чтобы искусною группировкою немногих черт дать яркое выражение этому отрицательному и унылому взгляду на жизнь, и притом так, чтобы видны были его психологические основания, его корни, глубоко лежащие в душе современного человека, и чтобы вся картина, нарисованная художником, могла в читателе, даже вовсе не предрасположенном к такому настроению, вызвать это последнее, заставить его понять возможность и — в известном смысле — законность этой точки зрения на вещи. Если художник этого достиг, то его задача выполнена блистательно. Здесь возможно еще одно недоразумение, которое устранится само собою, как только мы уясним себе, что, собственно, лежит в основе мрачного взгляда, воспроизведенного в рассказе «Ионыч».

В его основании лежит особого рода унылое и безотрадное чувство, вызываемое в художнике созерцанием всего, что есть в натуре человеческой заурядного, пошлого, рутинного. Это чувство крепнет и растет по мере того, как художник, расширяя круг своих наблюдений, повсюду встречает различные проявления рутины, то в форме вялости мысли и бездарности, то в виде душевной тупости и той шаблонности, которая неразлучна с понятием о *среднем* человеке. Под воздействием мысли, что рутина — не исключение, а правило, что она — необходимая принадлежность большинства и так называемый средний и *нормальный* человек является воплощением заурядности натуры, тупости ума и чувства, бездарности, беспросветности, — унылое чувство незаметно преобразуется в мрачное,

пессимистическое воззрение на человека. Итак, это — пессимизм особого рода, не тот, который основан на убеждении, что в жизни человеческой больше зла и страдания, чем добра и счастья, а также не тот, который возникает из исключительного созерцания всего, что есть в натуре человеческой и в жизни ненормального, дикого, зверского. Пессимисты этого последнего типа обыкновенно смотрят на будущее с недоверием и склонны идеализировать прошлое; они указывают на увеличение процента преступности, на распространение самоубийств и разных душевных болезней, всюду видят упадок нравов, всюду находят признаки разложения и вырождения. Напротив того, «пессимизм» Чехова и некоторых других художников и мыслителей того же умственного склада основывается на глубокой вере в возможность безграничного прогресса человечества, на убеждении, что оно вовсе не идет назад, а только слишком медленно идет вперед, и главным препятствием, задерживающим наступление лучшего будущего, является *нормальный* человек, который не хорош и не дурен, не добр и не зол, не умен и не глуп, не вырождается и не совершенствуется, не опускается ниже нормы, но и не способен хоть чуточку подняться выше ее. Я припоминаю мысли известного итальянского ученого Энрико Ферри на тему: «Чем мы обязаны ненормальным людям?»[4] Ферри говорил: «Недавно профессор Ломброзо при мне получил телеграмму, содержащую всего один вопрос: “Что такое нормальный человек?” Телеграмма была отправлена редакцией “New-York-Herald”, и отправители с нетерпением ожидали ответа Ломброзо. Они, вероятно, были крайне разочарованы этим ответом, ибо, вместо дифирамба биосоциологическим добродетелям нормального человека, знаменитый ученый определил его приблизительно в следующих выражениях: “Человек, обладающий хорошим аппетитом, порядочный работник, эгоист, рутинер, терпеливый, уважающий всякую власть, домашнее животное...”»

«По-моему, — продолжает Ферри, — “нормальный человек” похож на готовое платье, продаваемое большими магазинами». «“Нормальные люди” служат продолжателями рода человеческого и передают потомству из поколения в поколение традиционные взгляды и предрассудки...» Людей, которые возвышаются над средним уровнем и обладают душевной чуткостью и умственной восприимчивостью, которые способны усвоить себе новую мысль и т. д., Ферри, по примеру Ломброзо, называет «ненормальными», отличая их от другого сорта ненормальных людей, которые опускаются ниже среднего уровня.

Весь очерк итальянского ученого проникнут глубоким отвращением к культу «нормального». «Излечить человечество от этого культа, — говорит он, — крайне трудно, ибо оно из поколения в поколение поклонялось “нормальному” и только временами отдавалось во власть новым течениям, “эпохе Возрождения” и другим подобным проявлениям развития и торжества “ненормальных” людей, сбрасывающих с себя гнет однообразия и рутины...»

Этот вопрос, поднятый итальянскими учеными, — о том, что такое *нормальный* человек, каковы его отличительные признаки, физические (антропологические) и психологические, — есть вопрос сравнительно новый. Науке еще предстоит исследовать его с разных сторон и точек зрения. Одна из заслуг Ломброзо и его школы в том, что они выдвинули его и привлекли внимание к нему, хотя постановка, ими предложенная, отличается некоторою односторонностью и резкостью.

Вот именно этому-то вопросу о *нормальном* человеке, взятом со стороны психологической и общественной, и посвящены некоторые рассказы и очерки Чехова, в том числе и «Ионыч». Нетрудно видеть, что искусство имеет полную возможность с успехом заниматься исследованием психологии «нормального» человека, и что здесь мы заранее должны ожидать встретить весьма различные способы постановки вопроса, смотря по тому, на какой точке зрения стоит художник. Он может идеализировать «среднего» человека и находить в нем известные положительные качества; он может, напротив, отнестись к нему отрицательно и стать на ту точку зрения, на которой стоят Ломброзо и Ферри. Вот именно эту последнюю мы и находим у Чехова. К «среднему» человеку Чехов относился отрицательно, сурово, почти жестоко, и сущность его отрицательного воззрения может быть сведена к мысли, что общество, состоящее из одних только «средних», так называемых «нормальных» людей, есть общество безнадежное, беспросветное, представляющее картину полного застоя, темной рутины, из которой нет выхода. Выше я привел одно место, рисующее с этой именно стороны обывателей города С.

Вот что читаем дальше: «Когда Старцев пробовал заговорить даже с либеральным обывателем, например, о том, что человечество, слава богу, идет вперед, и что со временем оно будет обходиться без паспортов и без смертной казни, то обыватель глядел на него искоса и недоверчиво и спрашивал: “Значит, тогда всякий может резать на улице кого угодно?” А когда Старцев в обществе, за ужином или чаем, говорил о том, что

нужно трудиться, что без труда жить нельзя, то всякий принимал это за упрек и начинал сердиться и назойливо спорить. При всем том, обыватели не делали ничего, решительно ничего, и не интересовались ничем, и никак нельзя было придумать, о чем говорить с ними» (гл. IV).

Как видит читатель — это постановка вопроса столь же резкая и односторонняя, как и у Ферри. Можно с нею не согласиться, можно находить картину, нарисованную Чеховым, утрированною и его суждения о «нормальном обывателе» несправедливыми, но вот в чем нельзя сомневаться: автор говорит все это не «зря», а потому, что он лелеет высший человеческий идеал. Лелеять этот идеал — его законное человеческое право; а с высоты этого идеала действительно средние, нормальные люди должны казаться именно такими, какими изобразил их художник. Несомненно также и то, что усвоение этой точки зрения никакого вреда принести нам не может, а только обогатит наше душевное содержание новыми чувствами и мыслями — из числа тех, которые облагораживают и возвышают человека.

Теперь присмотримся несколько ближе к главному герою рассказа, доктору Старцеву.

Старцев во многом, несомненно, человек все той же рутины, которая ему так ненавистна в других. Он — из числа тех, которые легко и скоро опускаются, тяжелеют и становятся жертвами какой-нибудь низменной страсти, вроде скупости и жадности к деньгам. В его натуре много грубого, жесткого, много мелкого эгоизма и душевной сухости. Но в то же время от других людей рутины он выгодно отличается одним преимуществом — *просвещенным умом*. Важное свойство такого ума это — дар воображения, позволяющий человеку видеть дальше, мысленно выходить из рамок текущего обихода жизни, так или иначе постигать возможности иного, лучшего будущего. Умам этого рода вполне доступна идея прогресса, которая у людей с умом рутинным как-то не умещается в голове: они могут знать о ней понаслышке, по школьным учебникам истории, по университетским лекциям, по некоторым прочитанным и непонятым книгам или журнальным статьям; но они не в состоянии силою воображения представить себе иную жизнь, кроме той, какою они живут, — им кажется, будто она неподвижна в своих формах и устоях. Вообще, идея исторического будущего, как и идея исторического прошлого, есть одна из тех сравнительно сложных и трудных идей, которые малодоступны людям, живущим только настоящим, людям, погло-

щенным текущим обиходом жизни с ее повседневными впечатлениями, интересами и заботами. Как бы ни был Старцев во всех прочих отношениях человеком рутины, наживы, жизни изо дня в день, — указанное преимущество ума ставит его гораздо выше окружающей среды и делает то, что в этой среде он чувствует себя очень скверно. Оттуда презрение Старцева к другим, ко всему обществу, в котором он вращается, — презрение, доходящее до грубости. Это представлено, например, в следующем месте: «...Старцев избегал разговоров и только закусывал и играл в винт, а когда заставал в каком-нибудь доме семейный праздник и его приглашали откушать, то он садился и ел молча, глядя в тарелку; и все, что в это время говорили, было неинтересно, несправедливо, глупо; он чувствовал раздражение, волновался, но молчал». Читая этого рода места в рассказе и в особенности принимая в соображение то, что узнаем о Старцеве в последней главе, мы выносим смешанное чувство, составившееся из противоположных впечатлений. С одной стороны, мы сочувствуем Старцеву и готовы признать, что он имеет основание презирать обывателей города С. Но, с другой стороны, мы приходим к мысли, что, вероятно, некоторые (а может быть, и многие) из тех, кого он презирает, могут быть в иных отношениях гораздо лучше его, и что он, собственно говоря, не имеет нравственного права относиться к людям с нескрываемым презрением за то только, что это люди «средние» и рутинные, что природа не наделила их таким умом, какой у него. К этому присоединяется еще и следующее соображение: сам Старцев недостаточно ценит свой ум и относится к нему так, как будто его, этого ума, совсем и нет у него. Просвещенный взгляд, широта умственного горизонта — это для него только обуза, и без них он был бы счастливее и, пожалуй, даже (тут сам собой напрашивается парадокс) — лучше, симпатичнее. Парадоксальность или ошибочность такого вывода состоит в том, что не ум Старцева виноват в этом, а сам Старцев, то есть его натура, его низменные инстинкты, наконец, та его *рутинность,* в силу которой он так же мало придает значения уму и потребностям мысли, как и те, которые совсем их не имеют. Он не уважает прав своего собственного ума и ничего не делает для удовлетворения его потребностей, для дальнейшего расширения его горизонтов, для его культуры. На это, пожалуй, Старцев мог бы возразить нам, что нет смысла развивать ум, который никому не нужен, что ему и охоты нет совершенствовать свою мысль, когда не с кем ею поделиться. Но это была бы только отговорка или увертка. Во-первых, не

живет же он на необитаемом острове и при желании легко мог бы найти кружок людей образованных и мыслящих; а во-вторых, ум имеет свои потребности — питаться умственной пищею и работать мыслью, независимо от того, есть ли возможность сейчас же поделиться с кем-нибудь этой мыслью или нет. Из всех видов одиночества самое сносное — это именно одиночество умственное. Оно — неизбежный удел того, кто живет высшими интересами мысли среди общества, которому эти интересы чужды и непонятны. Совсем другое дело — тот род общего душевного одиночества, яркий образец которого представляет Старцев. Одинокая, деловая жизнь, не согретая ни любовью, ни дружбою, без каких бы то ни было нравственных связей с людьми, жизнь очерствевшего и озлобленного эгоиста, целиком построенная на какой-нибудь низменной страсти, — вот жестокий удел таких натур, как Старцев. «У него в городе громадная практика (читаем в последней главе) — некогда вздохнуть, и уже есть имение и два дома в городе, и он облюбовывает себе еще третий, повыгоднее... У него много хлопот, но все же он не бросает земского места: жадность одолела, хочется поспеть и здесь и там». Вот как сам он описывает свою жизнь: «...Как мы поживаем тут? Да никак. Старимся, полнеем, опускаемся. День да ночь — сутки прочь, жизнь проходит тускло, без впечатлений, без мыслей... Днем нажива, а вечером клуб, общество картежников, алкоголиков, крикунов, которых я терпеть не могу. Что хорошего?»

Хорошего тут, разумеется, ничего нет. Но мы поставим другой вопрос: *нормально ли это*? На этот вопрос мы ответим: вполне *нормально* — для того порядка вещей, для того уклада общественности, который существует повсюду в цивилизованном мире, и все черты, из которых составлен художественный образ Старцева, в высокой степени *типичны* для *современного* человечества. И в самом деле: страсть к наживе — разве это не характерное, не *нормальное* в наше время явление? Разве это не одна из главных черт века? Деловитость, способность к труду, — не из любви к самому делу, а исключительно ради обогащения, — превращение деятельности, по существу своему человеколюбивой, — какова деятельность врача, в человеконенавистническую погоню за деньгами — разве это не характерно, не типично, разве это не настоящая, современная *рутина*? Эгоизм, душевная сухость и проза, отсутствие живых нравственных связей, полное одиночество — эти черты в фигуре Старцева являются только резким выражением того, что в несколько смягченном виде представляется явлением обще-

распространенным и образует *норму* и *рутину* душевной жизни современного человека. В этом смысле фигура Старцева представляет собою образчик превосходно поставленного и вполне удавшегося «художественного опыта». Вникая в смысл этого опыта, мы легко выведем оттуда заключение, которое послужит некоторою поправкою вышеуказанному воззрению итальянских ученых на рутинность «среднего» человека. Эту поправку можно формулировать так: рутина, со всеми ее печальными последствиями, есть принадлежность не отдельного человека, не индивидуума, как бы он ни был ограничен и невосприимчив ко всему новому, — рутина есть прежде всего принадлежность *общественности.* Самый упорный рутинер — это именно само общество, а не личность. Взятые отдельно от наших общественных отношений, все мы так или иначе своеобразны, мы уклоняемся или, по крайней мере, имеем задатки уклоняться от нормы в ту или другую сторону; но раз мы входим в состав той или другой общественности, то, по необходимости, подчиняемся установившейся в ней норме привычек, понятий, обычаев, моды и как бы заражаемся теми стремлениями и страстями, которые вытекают из самого характера данного общественного строя.

В рассказе Чехова прекрасно показано, как постепенно, хотя и довольно скоро, молодой врач Старцев, человек с хорошими задатками, превратился в того «Ионыча», того сухого эгоиста и человека наживы, каким мы его видим в конце рассказа. Мастерски показано, как под воздействием общественной рутины заглохли и пропали в душе Старцева немногие идеальные начала, которые в ней были; погасли искорки душевной поэзии; исчезли те проблески нежности и то наитие мечты, какие пробивались сквозь толщу душевной прозы в счастливую, но кратковременную пору его жизни, когда он был влюблен в «Котика», дочь Туркина, глупенькую, пустую, но не лишенную поэзии молодости девушку. «...Любовь к “Котику” была его единственной радостью и, вероятно, последней». В ту пору, под очарованием этой любви, он, человек положительный, был способен на «глупости», вроде свидания на кладбище, был способен к душевному подъему и к поэтической мечте, даже к тому, столь редкому среди житейской повседневной прозы, приливу чувств и мыслей, который воспроизведен в следующих чудных строках, в главе II, где Старцев в лунную осеннюю ночь на кладбище напрасно ожидает свидания, в шутку обещанного «Котиком»: «На первых порах Старцева поразило то, *что он видел теперь первый раз в жиз-*

ни, и чего, вероятно, больше уже не случится видеть: мир, не похожий ни на что другое, — мир, где так хорош и мягок лунный свет, точно здесь его колыбель, где нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную. От плит и увядших цветов, вместе с осенним запахом листьев, веет прощением, печалью и покоем...»

Это и есть то самое место, художественное значение которого в рассказе на первый взгляд представляется неясным. Пожалуй, можно подумать, что оно лишнее, и что, опустив его, мы не причиним заметного ущерба общему впечатлению и основному смыслу (так называемой «идее») произведения. Но, вникая глубже, мы убедимся, что эти поэтические строки имеют огромное художественное значение в целом, образуя в нем как бы поворотный пункт: с этого пункта вся композиция поворачивает в другую сторону. Дело вот в чем. Главы первая и вторая, рассказывающие нам о времяпрепровождении у Туркиных, о том, как эта добрая и радушная семья понравилась Старцеву, о том, как зародилась у Старцева любовь к «Котику», написаны так, что читатель чувствует уже пошлость, пустоту, рутину и прозу этих людей, их жизни, даже самой любви Старцева; но все это как бы покрыто легким покровом поэзии, — вам чувствуется ее слабое веяние, скрашивающее безотрадную прозу этой жизни; вы следите за этим веянием и замечаете, что оно крепнет и растет и, наконец, в сцене на кладбище, в вышеприведенных строках, достигает своего апогея. Тут — конец «поэзии», и с главы третьей и до конца идет уже сплошная «проза», нескрашенная, неприкрытая, жестокая проза жизни, рисующая нам постепенное очерствение души молодого врача, превращающегося в толстого, грубого, жадного «Ионыча». Все вместе представляет собою стройную, гармоничную — я готов сказать: музыкальную — композицию, производящую сильное художественное впечатление не только тем, что она говорит, но и тем, *как* она говорит. Основная идея, которую я старался разъяснить в этой статье, выступает ярко и сильно в сознании читателя, потому что он воспринимает ее не одним умом, но и чувством. Это чувство сложно и своеобразно. Это особое *настроение* души, вызываемое мастерским изображением бренной и робкой «поэзии», прозябающей в душе сухой и прозаической, и ее как бы лебединой песни — на кладбище, и рядом — воспроизведением всесильной, всепоглощающей, торжествующей «прозы» жизни.

Если нам удалось уяснить себе художественные приемы и точку зрения Чехова, как они выразились в рассказе

«Ионыч», то нам уже нетрудно будет узнать их и в других произведениях этого писателя. Нужно только помнить, что в них не следует искать всестороннего изображения жизни, но что в них даны нам результаты «художественного опыта», в котором руководящей точкой зрения служит мрачный, безотрадный взгляд на человека и на современную жизнь. Но этот взгляд так выражен, и весь «опыт» так поставлен и проведен, что внимательный и вдумчивый читатель чувствует присутствие идеала, его тихое, еще неясное веяние и вместе с художником устремляет свой умственный взор в туманную даль грядущего, где уже чувствуется бледный рассвет новой жизни.

III. «В ОВРАГЕ»

1

Это — мастерская картина жизни той самобытной «буржуазии», которая возникает у нас не только в городах, но и в селах, образуя новое «темное царство». Разбогатевшие заводчики и торговцы из мещан и крестьян уже составляют по селам и деревням род нового класса, который в отношении социально-психологическом, по-видимому, резко отличается от нашего старого купечества.

Это последнее — одно из наших старейших «сословий». Оно сформировалось в далекой старине — вместе с Московским государством — и давно уже выработало определенную социальную физиономию; оно имеет свои традиции, даже свои исторические воспоминания. В пьесах Островского мы имеем классическое изображение духовного склада этого сословия в его исторически сложившейся самобытности. Некоторые романы П. Д. Боборыкина («Китай-город», «Перевал») дают нам широкие и часто мастерски написанные картины новой жизни купечества, уже цивилизующегося и принимающего общерусские обычаи и формы.

Эти литературные справки помогут нам оживить в уме общее, типичное представление об этом старинном, исторически сложившемся классе, уже заметно выходящем на свет божий из «темного царства». А такое представление нам нужно для того, чтобы сопоставить с ним картину нового «темного царства», идущего на смену старому.

Появление нового «темного царства», самобытно слагающегося из элементов мещанских и крестьянских, давно уже было намечено нашей художественной литературой. Сюда относятся

глубокие наблюдения Глеба Успенского, типы кулаков в повестях и очерках Салова и других, некоторые эпизодические фигуры у Салтыкова и т. д., — и все это вместе взятое имело смысл предостережения, это было в своем роде наше «caveant consules» *.

Новая повесть Чехова говорит нам, что опасения оправдались; с тем вместе она дает нам понять, что возникновение этой темной кулаческо-барышнической «необуржуазии» (если можно так выразиться) есть процесс вполне самобытный, органический, неизбежный. Повесть вносит важный вклад в изучение психологии этой среды.

В противоположность старому купечеству, новая мещанско-крестьянская «буржуазия» не имеет исторического прошлого, лишена определенной физиономии, не выработала еще своего психологического склада. Она являет зрелище чего-то бесформенного, неустоявшегося, беспринципного, беспардонного. Жестоки и нелепы понятия Кита Китыча[5], но это все-таки понятия, а не пустое место. Жестоки нравы «темного царства», но это все-таки нравы, те самые, какие когда-то были общерусскими и которые Петр Великий, по выражению поэта, «укротил наукой». Жизнь новой сельской буржуазии характеризуется скорее отсутствием нравов, хотя бы и жестоких, — и «науке» тут нечего «укрощать». На месте нравов мы находим здесь разнузданные инстинкты. Изображая купечество, наша литература отмечала и изобличала его дикие понятия, умственную тьму, невежество и самодурство. Выводя кулаков из крестьян и мещан, она почти всегда изображает людей, потерявших Бога и совесть, натуры без нравственных устоев, чуть ли не представителей ломброзовского «типа» — homo delinquente[6]. Новая повесть Чехова в общем подтверждает это воззрение, давно уже установившееся в нашей литературе. Но, как всегда у Чехова, мы тут находим и немало нового.

Действие происходит в промышленном селе Уклееве, где есть фабрики, на которых занято около 400 рабочих. Предпринимателями здесь являются не иностранцы или инородцы, а настоящие русские люди — больше из мещан, и торгово-промышленная «деятельность» в селе, как и во всем районе, — вполне самобытна, невзирая на телефоны и другие атрибуты иноземной «цивилизации».

На первом плане семья мещанина Цыбукина, который «держал бакалейную лавочку, но только для вида, на самом

* будьте настороже, берегитесь (*лат.*).— *Ред.*

же деле торговал водкой, скотом, кожами, хлебом в зерне, свиньями, торговал, чем придется... Он скупал лес на сруб, давал деньги в рост, вообще был старик оборотливый». Перед нами знакомый тип кулака. Но — в противоположность обычному в нашей литературе, почти ставшему шаблонным, изображению этого типа — о Цыбукине Чехова нельзя сказать, что это — человек, потерявший Бога и совесть, или что в нем инстинкты хищника и природная жестокость извратили все человеческое. Он «оборотлив», но эта оборотливость не вытекает из каких-либо особенных свойств его ума и характера, которые выделяли бы его из массы. Вспомним, что зачастую в нашей литературе кулаки изображались как натуры в своем роде исключительные: кулак был либо человек незаурядно умный и хитрый, тонкий дипломат, либо сильная натура во власти злых страстей и т. д. Ничего подобного не находим мы у Цыбукина: это — человек простой, наивный, непосредственный, ничем не выделяющийся; это — самый заурядный мещанин, разбогатевший теми нехитрыми средствами, какими, при удаче, легко может разбогатеть и всякий другой мещанин или «хозяйственный мужичок». И торгует он хищнически и мошеннически не потому, что он — натура хищная и извращенная, а потому, что так заведено, и об ином способе ведения дела нет и понятия в той среде, типичным представителем которой он является. В главе IV его жена, Варвара Николаевна, добрая и хорошая женщина, говорит, между прочим, своему пасынку Анисиму: «...Живем мы хорошо, всего у нас много... Одно слово, живем, как купцы, только вот *скучно у нас. Очень уж народ обижаем.* Сердце мое болит, дружок, обижаем как, — и боже мой! Лошадь ли меняем, покупаем ли что, работника ли нанимаем — на всем обман. Обман и обман. Постное масло в лавке горькое, тухлое, у людей деготь лучше. Да нешто, скажи на милость, нельзя хорошим маслом торговать?» На это Анисим отвечает: «Кто к чему приставлен, мамаша».

Цыбукин — живодер потому, что «приставлен» к делу, которое, по господствующему в данной среде воззрению, иначе и не может идти. Обвешивая, мошенничая, обижая народ, Цыбукин только следует заведенному «порядку», а не создает новые формы эксплуатации. Его хищничество основано не на том, что юристы называют «злою волей», а на каком-то другом начале, которое трудно охарактеризовать определенными чертами, потому что оно — нечто бесформенное, пассивное, отрицательное. Мы бы сказали, это не наличность «злой воли», а отсутствие элементарных нравственных понятий, что отнюдь

не мешает ему быть человеком по натуре не злым, не черствым, не жестоким.

В семье он — не тиран, не самодур, как знаменитые герои Островского. В его семейных отношениях мы наблюдаем проявление некоторого душевного благообразия, выражающегося в мягком и ласковом обращении с женой, детьми, невестками. Это очень любопытная сторона дела.

«У старика (читаем в главе I) всегда была склонность к семейной жизни, и он любил свое семейство больше всего на свете, особенно старшего сына-сыщика и невестку» (жену младшего сына, глупого и глухого). Каков характер этой любви и в чем ее душевное обоснование? Для ответа на этот вопрос Чехов дает достаточно указаний, — и, если мы вникнем в их смысл, это в значительной мере облегчит нам понимание фигуры Цыбукина.

Старший сын, по мнению отца, человек выдающихся дарований, — он пошел «по ученой части» — служит в городе, при полиции сыщиком. Старик не сомневается, что Анисим далеко пойдет. Невестка люба старику своею «необыкновенной деловитостью». «Аксинья, едва вышла за глухого, как обнаружила необыкновенную деловитость и уже знала, кому можно отпустить в долг, кому нельзя, держала при себе ключи... щелкала на счетах...» и т. д. Лучшего помощника в «делах» нельзя было бы и найти, и старик, глядя на Аксинью, «только умилялся и бормотал: “Ай да невестушка! Ай да красавица, матушка...”» (гл. I).

Здесь нельзя не видеть указания на тот уклад семейной этики и семейных чувств, который — в среде крестьянской — так хорошо был разъяснен Глебом Успенским: он основан на подчинении чувств экономическим условиям. Там, в сфере земледельческой, это — «власть земли», условия крестьянского труда, здесь это — власть барыша, лавки, денежного оборота. Пусть «власть земли» гораздо «симпатичнее» и, может быть, меньше уродует человека в нравственном отношении, но и тут и там — принцип все тот же, и он, по существу дела — не нравственный. Цыбукин любит больше всего Аксинью и Анисима на том же основании, на каком хозяйственный мужичок Успенского должен больше всего любить работоспособных членов семьи и будет, по меньшей мере, равнодушен к неработоспособным. Оттуда и равнодушие Цыбукина к глухому, болезненному и глупому младшему сыну, Степану, мужу Аксиньи, от которого «настоящей помощи не ждали». Плохой помощник, плохой работник, — за что его любить?

Любовь в семье становится явлением *нравственным* в собственном смысле только с того момента, когда она освобождается от утилитарной мотивировки. Но такое освобождение не является сразу, — и между любовью экономически мотивированной, которую нельзя назвать нравственной, и любовью, свободною от этой мотивировки и по праву заслуживающей название этической, есть переходные ступени, посредствующие звенья. В ряду таковых видное место принадлежит тому порядку чувств, которые можно назвать *эстетическими* мотивами любви: человек любит другого не потому собственно, что этот другой полезен, хороший работник, помощник в деле, а потому, что он вносит в обиход жизни элемент украшения, благообразия, нечто приятное. Это уже роскошь, и как таковая любовь этого сорта, по-видимому, противоречит строго утилитарному принципу. Но на известной ступени материального благополучия некоторая роскошь становится потребностью; а поскольку она *облегчает* труд и жизнь, постольку она сама является как бы разновидностью полезного и может быть сведена все к тому же утилитарному началу. Отсюда до настоящего нравственного отношения все еще очень далеко, но как бы то ни было, это уже шаг в направлении к этике. Любить жену и детей как приятную роскошь — это еще не нравственная любовь, но она составляет некоторый прогресс по сравнению с любовью, основанной исключительно на материальной полезности человека.

На этой-то несколько высшей ступени в развитии семейных чувств стоит герой повести. «Он был вдов, но через год после свадьбы сына (Степана) не выдержал и сам женился», — на женщине, которую он избрал не как «полезность» в хозяйстве или помощницу в делах, а руководствуясь именно теми «эстетическими» мотивами, на которые я только что указал. Варвара Николаевна явилась в его жизни как роскошь, но роскошь небесполезная. Это была «уже пожилая, но красивая, видная девушка из хорошего семейства». Как работница или хозяйка она не имела значения, так как всем заведовала Аксинья, но тем не менее она принесла дому Цыбукиных большую пользу — не материального порядка, а «эстетического». «Едва она поселилась в комнатке, в верхнем этаже, как все просветлело в доме, точно во все окна были вставлены новые стекла. Засветились лампадки, столы покрылись белыми, как снег, скатертями, на окнах и в палисаднике показались цветы с красными глазками, и уж за обедом ели не из одной миски, а перед каждым ставилась тарелка. Варвара Николаевна улыба-

лась приятно и ласково, и казалось, что в доме все улыбается» (гл. I). Но этим внешним украшением и упорядочением дома далеко не ограничивалось «эстетическое» значение Варвары Николаевны. Дело в том, что эта женщина, добрая и жалостливая, сознавала безобразие хищничества, жизни, основанной на обманах и обидах. Она жалеет людей, и ее любимое занятие — раздавать милостыню. Выше я привел ее слова о том, что у них в доме «скучно» оттого, что слишком людей обижают и нечестно торгуют. Теперь прочитаем следующее: «И во двор, чего раньше не бывало, стали заходить нищие, странники, богомолки; Варвара Николаевна помогала деньгами, хлебом, старой одеждой, а потом, обжившись, стала потаскивать и из лавки. Раз глухой видел, как она унесла две осьмушки чаю, и это его смутило. "Тут мамаша взяли две осьмушки чаю, — сообщил он потом отцу, — куда это записать?" Старик ничего не ответил, а постоял, подумал, шевеля бровями, и пошел наверх к жене...» Читатель, пожалуй, ожидал бы, что тут разыграется семейная сцена из-за двух осьмушек чаю, изъятых из оборота и обращенных на доброе дело. Ничуть не бывало. «Варварушка, ежели тебе, матушка, — сказал Цыбукин ласково, — понадобится что в лавке, то ты бери... Бери себе на здоровье, не сомневайся». И на другой день глухой, пробегая через двор, крикнул ей: «Вы, мамаша, ежели что нужно, берите» (гл. I). Таким образом, Варвара Николаевна внесла в дом элемент, облагораживающий грубую жизнь, смягчающий ее жестокость и являющийся некоторым противовесом «греху», хищничеству, грабительству. И в этом смысле роль Варвары Николаевны была не столько этическая, сколько эстетическая. Чехов чрезвычайно удачно выражает это словами: «В том, что она подавала милостыню, было что-то новое, что-то веселое и легкое, как в лампадках и красных цветочках».

Немножко доброты и сердечности, немножко жалости, наконец, одно лишь присутствие нравственной добропорядочности среди постоянного зла и греха — это уже *украшает* безобразную жизнь и вместе с тем, не мешая греху и злу действовать своим порядком, помогает людям, живущим в этой удушливой атмосфере, легче выносить ее, как помогает тому и религия на известном, невысоком уровне религиозного сознания. Непосредственно вслед за приведенными словами о том, что в милостыне Варвары Николаевны было что-то новое, веселое и легкое, Чехов говорит следующее: «Когда в табельные дни или в престольный праздник... сбывали мужикам протухлую солонину с таким тяжким запахом, что трудно было сто-

ять около бочки, и принимали в заклад косы, шапки, женины платки, когда в грязи валялись фабричные, одурманенные плохой водкой, и грех, казалось, сгустившись, уже туманом стоял в воздухе, *тогда становилось как-то легче при мысли, что там, в доме, есть тихая, опрятная женщина, которой нет дела ни до солонины, ни до водки*; *милостыня ее действовала в эти тягостные, туманные дни как предохранительный клапан в машине*».

Здесь, в этой тираде, все — великолепно, а в частности, сравнение с предохранительным клапаном, и безличный оборот «становилось легче» превосходно обрисовывает мысль художника. Кому становилось легче? Всем — и тем, кто живет в этой атмосфере, и тем, кто так или иначе соприкасается с нею, и постороннему наблюдателю, случайному зрителю, — и, *по всей вероятности, также самим производителям зла и греха.* И они должны ощущать эту струю свежего воздуха. И — бог весть — сами ли они становятся от этого немного лучше, или только эта струя облегчает им труд — производить зло и грех, — во всяком случае, приток «свежего воздуха» сам по себе есть уже благо. Но это благо еще не возвысилось до значения элемента нравственно протестующего (нравственное всегда так или иначе протестует, активно или пассивно) и застыло на низшей ступени — «эстетически полезного».

2

Вскоре в доме Цыбукиных появились два новых лица, и с ними обозначился новый элемент — *своеобразного протеста в форме страха.*

Анисима решили женить. Более всех радела о том добрая Варвара Николаевна. Она же и нашла ему невесту из соседнего села Торгуева — бедную девушку Липу, дочь поденщицы. Липа «была худенькая, слабая, бледная, с тонкими, нежными чертами, смуглая от работы на воздухе; грустная, робкая улыбка не сходила у нее с лица, и глаза смотрели по-детски — доверчиво и с любопытством». На смотринах она «стояла у двери и как будто хотела сказать: “Делайте со мной, что хотите: я вам верю”, а ее мать Прасковья, поденщица, пряталась в кухне и замирала от робости» (гл. II).

Вскоре после свадьбы (описание которой, в главе III, принадлежит к лучшим местам повести) Анисим уехал в город, где он постоянно живет. Липа с матерью остается у Цыбукиных, и, несмотря на ласковое обхождение самого Цыбукина и Варвары, они чувствуют себя чужими здесь, робеют, не могут

«обжиться», как в свое время так легко обжилась в этом доме Варвара. «...Богато живут, — говорит Липа плотнику Елизарову, — *только страшно у них,* Илья Макарыч. *И-и, как страшно!*»

Варваре Николаевне — той только «скучно», что людей обижают. Липе — страшно. Ей безотчетно страшно. Она словно чует что-то недоброе, роковое, что ожидает ее в этом доме. Она боится мужа, хотя он и не обижает ее; но пуще всего боится она Аксиньи, в которой инстинктивно угадывает злейшего врага.

Вскоре обнаружилось, что Анисим промышлял вместе с другим сыщиком фабрикацией фальшивых денег. Серебряные рубли, которые он привез в подарок отцу и другим, оказались поддельными. Это произвело переполох в доме. Цыбукин смутился, — он испугался, как бы чего не случилось. «Ты, дочка, — говорит он Аксинье, — возьми (сверток этих рублей), брось в колодезь... Ну их! И гляди, чтоб разговору не было...»

В доме укладываются спать. «Липа и Прасковья, сидевшие в сарае, видели, как один за другим погасли огни; только наверху, у Варвары, светились синие и красные лампадки, и оттуда *веяло покоем, довольством и неведением».*

Ни покоя, ни довольства, ни даже неведения не знают чистые души Липы и Прасковьи. Им слишком ясна близость зла, греха и беды. Им жутко. «И зачем ты отдала меня сюда, маменька!» — говорит Липа. «Замуж идти нужно, деточка. Так уж не нами положено». «И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими. Но, казалось им, кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, видит все, что происходит в Уклееве, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью... И обе, успокоенные, прижавшись друг к другу, уснули» (гл. V).

Им, как и всем «нищим духом», это «успокоение» необходимо: в нем они почерпают силу — противиться злу, не заражаться им и оставаться «чистыми сердцем». И если в доме Цыбукиных милостыня и лампадки Варвары были чем-то «новым», то детски чистая вера и тихое «успокоение» Липы и Прасковьи — это здесь не только нечто новое, но и принципиально несовместимое с жизнью Цыбукиных, с тою атмосферою греха и зла, о которой мы говорили выше. Варвара внесла в эту жизнь некоторое благообразие, ее скрашивающее, — Липа и Прасковья только резче оттеняют все ее безобразие, ничем не

поправимое. Они не вносят сюда чего-то «легкого» и «веселого», и при мысли о них, о их присутствии здесь, не «становится как-то легче», — иное чувство вкрадывается в душу, — чувство тихой жалости и также безотчетной скорби, как бывает иногда в тихую летнюю ночь, при холодном свете луны, при грустном мерцании звезд...

3

Наконец, пришло известие, что Анисим посажен в тюрьму за подделку денег. В семье Цыбукиных все приуныли, кроме Аксиньи и Липы. Первая со свойственной ей деловитостью и энергией занялась новым предприятием — устройством кирпичного завода в Бутекине. Липа, не любившая мужа и, по-видимому, даже чувствовавшая к нему отвращение, совсем не думала о нем, тем более что в ее жизни явился новый, захватывающий интерес, — ребенок, к которому она привязалась со всею страстью чистой души и первой материнской любви. Изображение этой любви в главе VI принадлежит к лучшим местам повести. Что касается Варвары, то «она тоже была огорчена, но пополнела, побелела, по-прежнему зажигала у себя лампадки и смотрела, чтобы в доме все было чисто, и угощала гостей вареньем и яблочной пастилой». Анисима судили и приговорили к лишению прав и каторге на 6 лет. Для старика Цыбукина это событием было роковым. Оно сразу подкосило его. Он совсем упал дулом, «ослабел». Его мысли помутились, — все мерещатся ему фальшивые рубли.

По настоянию Варвары, он решается обеспечить внука, сына Анисима и Липы, записав на его имя Бутекино, то есть тот самый участок, где Аксинья строит кирпичный завод. Узнав об этом, Аксинья пришла в неистовую ярость. Она швырнула ключи к ногам старика, закричала, зарыдала и объявила, что не намерена больше работать на Цыбукиных. Она рвет и мечет, приказывает глухому собирать вещи, бежит в кухню, где Липа стирала ее же белье. «Отдай сюда! — проговорила она с ненавистью и выхватила из корыта сорочку. Липа глядела на нее, оторопев, и не понимала, но вдруг уловила взгляд, какой она бросила на ребенка, и вдруг поняла и вся помертвела.— "Взяла мою землю, так вот же тебе!" — сказавши это, Аксинья схватила кувшин с кипятком и плеснула на Никифора. После этого послышался крик, какого еще никогда не слыхали в Уклееве, и не верилось, что небольшое, слабое существо, как Липа, может кричать так...»

К вечеру ребенок умер в земской больнице. Липа завернула маленькое тело в одеяльце и понесла домой. Надвигается ночь с серебряным полумесяцем и мириадами звезд. Липа несет мертвого ребенка среди весеннего шума теплой ночи, оглушенная пеньем соловьев, кваканьем лягушек, разнообразными голосами неизвестных птиц. Было шумно и оживленно в поле, — «все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы никто не спал в этот весенний вечер, и чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз!»

И здесь Чехов пишет те удивительные страницы, на которые он такой мастер, но которые и от читателя требуют в своем роде «мастерства» — уметь вникнуть в дело и уловить движения мысли художника. И действительно, данное место (эпизод встречи Липы с двумя мужиками и разговор с ними в гл. VIII) — самое трудное в повести. Мы его обойдем здесь, чтобы вернуться к нему ниже, а теперь передадим бегло остальное содержание повести и остановимся на ее основной мысли, с полной ясностью выступающей наружу даже при беглом чтении.

Ребенка похоронили. Липа без ребенка оказалась совсем уже лишней и чужой в семье Цыбукиных, и Аксинья без церемонии выгоняет ее вон. Она уходит к матери, в Торгуево.

Цыбукин совсем опустился, перестал заниматься делами, которые перешли в бесконтрольное ведение Аксиньи, и «даже не держит при себе денег, потому что не может отличить настоящих от фальшивых». «Он стал как-то забывчив, и если не дать ему поесть, то сам он не спросит; уже привыкли обедать без него, и Варвара часто говорит: — А наш опять лег не евши. — И говорит равнодушно, потому что привыкла». Она «еще больше пополнела и побелела и по-прежнему творит добрые дела...».

Аксинья преуспевает. «Кирпичный завод работает хорошо». Она «вошла в долю с Хрымиными, и их фабрика называется теперь так: “Хрымины-младшие и Компания”». Около железнодорожной станции открыли трактир и т. д. Один пожилой помещик ухаживает за ней, и она, очевидно, уже помышляет о том, как бы и его прибрать к рукам. Об Анисиме все забыли.

Повесть оканчивается разговором плотника-подрядчика Елизарова со сторожем Яковом на тему о делах Цыбукиных, о глупости глухого, о том, что Аксинья выгнала свекра из дому и не кормит его и т. д. Елизаров рассуждает «объективно». Но

Яков горячится. «Третий день, — говорит он, — старик сидит не евши... Все молчит. Ослаб. А чего молчать? Подать в суд, — ее б в суде не похвалили». При разговоре присутствует и Цыбукин. Но он относится ко всему этому безучастно. Показалась толпа баб и девок, возвращающихся со станции, где они нагружали кирпич. «Они пели. Впереди всех шла Липа и пела тонким голосом и заливалась, глядя вверх, на небо, точно торжествуя, что день, слава богу, кончился и можно отдохнуть». Увидя Цыбукина, Липа поклонилась ему низко и сказала: "Здравствуйте, Григорий Петрович!" И мать тоже поклонилась. Старик остановился и, ничего не говоря, смотрел на обеих, губы у него дрожали, и глаза были полны слез. Липа достала из узелка у матери кусок пирога с кашей и подала ему. Он взял и стал есть... Липа и Прасковья пошли дальше и долго потом крестились».

4

Вся суть повести — это потрясающая картина зла и греха, сопряженного с процессом возникновения новой самобытной «буржуазии» заводчиков и торговцев из мещан и крестьян, и, далее, вопрос о том, как относятся отдельные лица повести, представители различных слоев, к этому злу и греху.

Густым, удушливым туманом стоит «грех»; в этом тумане мы различаем фигуры людей и видим, что одни, как старик Цыбукин, его сыновья, Аксинья, Хрымины, являются деятелями зла. Они его производят. Но, копошась в мрачном и смрадном «овраге», почти все они, кроме Анисима и, пожалуй, Аксиньи, не ведают, что творят: это — преступники без «злой воли». Это — люди без критерия добра и зла. Злую волю можно предположить только в Аксинье. Но и она, по-видимому, не знает своей преступности, как хищный зверь не отдает себе отчета в том, что он хищник, или змея в том, что она ядовита. Аксинья разделяет общую всем героям «оврага» наивность и непосредственность. «У Аксиньи (читаем в гл. III) были серые, *наивные* глаза, которые редко мигали, и на лице играла *наивная* улыбка. И в этих немигающих глазах и маленькой голове на длинной шее, и в ее стройности было что-то змеиное...» В гл. V Аксинья ложится спать в сарае, где прохладнее, — и здесь читаем: «Она не спала и тяжко вздыхала, разметавшись от жары, сбросив с себя почти все, — и при волшебном свете луны какое это было красивое, какое гордое животное!»

17 Зак. 3516

В одной только из этих темных душ замечаются некоторые признаки сознания зла, слабые проявления совести, — это у сыщика Анисима. Когда его венчали, в нем проснулись воспоминания детства и заговорило сознание греховной жизни... «И столько грехов уже наворочено в прошлом, столько грехов, так все невылазно, непоправимо, что как-то даже несообразно просить о прощении. Но он просил...» Анисим, человек также в достаточной степени непосредственный, все-таки в известной мере подлежит *нравственной* ответственности, помимо уголовной. Другие лица, не исключая даже Аксиньи, ей не подлежат: они нравственно *невменяемы,* — и в этом отношении крайним пределом бессознательности и тьмы душевной является глухой и глупый муж Аксиньи — фигура, некоторым образом *символизирующая* всю эту бездну нравственной темноты и глухоты «оврага», изображение которой и составляет главное содержание повести.

Среди этой тьмы кромешной, в этом сгущенном тумане непроизвольного зла и греха, натуры добрые, души чистые живут, можно сказать, по принципу «непротивления злу». Но есть разные степени непротивления. Самое настоящее — это то, которое представлено Варварой: зло разрослось, греха накопилось тьма, а она только пополнела да побелела и творит добрые дела. Это какая-то толстокожая, неуязвимая добродетель, которую не пробудит от спячки даже такое ужасное, потрясающее проявление зла, как убийство ребенка. Другая ступень — это относительная, пассивная непримиримость со злом Липы и Прасковьи. Их своеобразный «протест» основан на страхе и отвращении. Но какая при этом покорность судьбе, какое отсутствие малейшего чувства злобы и мести! Это — натуры, столь же непосредственные в добре, как те непосредственны в зле.

Но другую степень непротивления, сопряженную с некоторой работой мысли, с проблесками сознания, наблюдаем мы в лице плотника-подрядчика Елизарова (он же Костыль). Рассказывая Липе и Прасковье о своем столкновении с фабрикантом Костюковым, он говорит следующее: «Вы, говорю, купец первой гильдии, а я плотник, это правильно. И святой Иосиф, говорю, был плотник. Дело наше праведное, богоугодное; а ежели, говорю, вам угодно быть старше, то сделайте милость, Василий Данилыч. А потом этого, после, значит, разговору, я и думаю: кто же старше? Купец первой гильдии или плотник? Стало быть, плотник, деточки! — Костыль подумал и добавил: — *Кто трудится, кто терпит, тот и старше*» (гл. V).

И Липе, и Прасковье, говорит Чехов, «*быть может, померещилось на минуту, что в этом громадном таинственном мире, в числе бесконечного ряда жизней, и они сила, и они старше кого-то...*».

Но и Костыль — не человек «протеста». Он ладит в мирится с жизнью в «овраге» и с людьми греха и зла почти так, как и Варвара. Слушая резкую филиппику сторожа Якова против Аксиньи, он говорит: «Баба ничего, старательная. В ихнем деле без этого нельзя, без греха-то...»

Таким образом, чудная «формула»: «Кто трудится, кто терпит, тот и старше», мирно уживается в «овраге» с дикой формулой: «Кто к чему приставлен».

В конце концов, наиболее протестующим элементом и как бы представителем общественной совести является незначительное лицо старого сторожа Якова.

Нравственное вырождение одних, непосредственная чистота души, кротость и смирение других; картина греха и зла, стихийно возникающего без явственного действия «злой воли»; фаталистическое непротивление злу и греху, слабые проблески сознания и еще более слабые признаки протеста — вот то, что мы наблюдаем, что мы, если можно так выразиться, *претерпеваем* в удушливом «овраге», куда переносит нас Чехов. Нам становится и «скучно», как Варваре, и «страшно» в «овраге», как Липе, — и унылое чувство безысходности, тяжкое сознание беспросветности овладевает нами, пока мы — «в овраге». И душно нам, и так хочется выглянуть оттуда на свет божий, увидеть широкий простор степей, подышать вольным воздухом широких горизонтов. И Чехов дает нам некоторую возможность такого освежения. Он мимоходом рисует нам картинку, которая послужит для нас намеком — *или символом* — того, что хотя таких «оврагов», как Уклеево, и много на Руси, но что Русь велика и обильна всем, и добром, и злом, и что на ее широком просторе, в далеких горизонтах ее стихийного, исторического движения, дана возможность развития всяких «формул», как той, что твердит: «кто к чему приставлен» и «без греха нельзя», так и той, которая возвещает: «кто трудится, кто терпит, тот и старше». Пусть далекие — исторические — горизонты утопают в туманной дали, пусть на широком просторе все темно, все неясно; но, кажется, в этой темноте, в этой бесформенности какая-то жизнь созидается, какие-то силы бродят, что-то есть, что-то движется...

Но Чехов ничего такого не говорит нам. Он только рисует картину, набрасывает силуэты фигур, отрывки разговора и

всем этим только *символизирует* то настроение и ту возможность новых чувств и новых мыслей, которые осуществить и развить в себе должен сам читатель.

Я имею в виду то самое место, о котором выше я упомянул как о наиболее трудном для художественного понимания.

Липа с мертвым ребенком на руках замешкалась в поле. Спустилась ночь. Темно. Вдруг она увидела костер возле дороги, освещавший фигуры старика мужика и парня, возившегося около телеги. Липа подходит к ним...

Не забудем обстановки картины: голосистая весенняя ночь, когда все твари «кричат нарочно, чтобы никто не спал», когда овладевает душою чувство бесконечной ценности жизни человеческой и в уме уж бьется мысль о неотъемлемом праве на жизнь, на радость бытия, на счастье. А у Липы на руках мертвый ребенок, которого она безумно любила... «О, как одиноко в поле ночью, среди этого пения, когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться...»

Поделиться своим горем с людьми, хотя и чужими, услышать живое слово, может быть — слово утешения, так необходимо Липе в эту минуту. Старик предлагает подвезти ее до Уклеева. Едут. Липа говорит: «Мой сыночек весь день мучился. Глядит своими глазочками и молчит, и хочет сказать, и не может... И скажи мне, дедушка, зачем маленькому перед смертью мучиться? Когда мучается большой человек... то грехи прощаются, а зачем маленькому, когда у него нет грехов? Зачем?» — «А кто ж его знает! — ответил старик...— Птице положено не четыре крыла, а два, потому что и на двух лететь способно; так и человеку положено знать не все, а только половину или четверть...» И в утешение Липе он говорит: «Ничего... Твое горе с полгоря. Жизнь долгая, — будет еще и хорошего, и дурного, всего будет. Велика матушка-Россея! — сказал он и поглядел в обе стороны». И в назидание Липе он повествует о своих странствованиях и злоключениях. Исходил он всю Россию. Был и в Сибири, и на Алтае, и на Амуре. Ходоком ходил. Был переселенцем. Стосковался по матушке-России. Вернулся в родную деревню нищим. «Помню, — говорит он, — плывем на пароме, а я худой-худой, рваный весь, босой, озяб, сосу корку, а проезжий господин тут какой-то на пароме, — если помер, то царство ему небесное, — глядит на меня жалостно, слезы текут. Эх, говорит, хлеб твой черный, дни твои черные...» Теперь старик живет в батраках... И он заканчивает свой рассказ такой моралью:

«А что ж? Скажу тебе: потом было и дурное, было и хорошее. Вот помирать не хочется, милая, еще бы годочков двадцать пожил; значит, хорошего было больше. А велика матушка-Россея! — сказал он и опять посмотрел в стороны и оглянулся...»

В «овраге», куда путем естественного роста культуры, силою новых условий экономического развития, фатально попадает народ, и страшно, и душно, и нравственно скверно, но — *велика матушка-Россия*!

5

Как видит читатель, повесть Чехова не чужда *символизма*. Символические элементы, как известно, встречаются и в других произведениях этого глубокого художника, и иногда в них-то, в этих элементах, и сосредоточивается главный интерес его художественных созерцаний.

Но символизм в искусстве — вещь опасная. Вообще я думаю, что это прием *архаический*, и что прогресс в искусстве, по крайней мере, *образном*, характеризуется преимущественно освобождением от символизма. Превращение *образов* из *символических в типичные* — вот процесс, который явственно наблюдается в истории художественного творчества. Но, вытесняемый из сферы искусства образного, символизм сохраняется или даже упрочивается в области *лирики*, где известные чувства или настроения легко воспринимаются в качестве своего рода *символов* идей. Под лирикою в данном случае я понимаю не только лирическую поэзию, но вообще всякое искусство, которое взамен образов возбуждает в нас специфическую эмоцию или же, давая образы, окрашивает их этой эмоцией, и притом так, что эту окраску нельзя устранить, не нарушая тем самым художественного эффекта. Сюда относятся, стало быть, кроме лирической поэзии в тесном смысле, музыка, пейзаж в живописи, лирические места и картины природы в поэмах, романах, повестях и т. д. Как пример символизма в лирике можно привести поэзию или музыку религиозную, патриотическую, военную и пр. Так, скажем, лирическая эмоция, вызываемая в нас звуками Марсельезы, служит для нас символом идей 1789 года и также идеи современного французского патриотизма. Но для человека, который не знает ни идей 1789 года, ни национального значения Марсельезы, те же звуки уже не будут иметь указанного символического характера, что, однако же, не помешает ему извлечь из них все, что они

могут дать в смысле художественного «наслаждения». Уже из этого примера видно, что символизм в лирике отнюдь не обязателен. Но он может быть навязан (если можно так выразиться) обстоятельствами, случайными или неслучайными ассоциациями данного порядка чувств с известными идеями, наконец — намерениями автора. Поэт, например, может намеренно придать лирической пьесе символический характер и таким путем принудить читателя к символическому пониманию. Но, помимо таких случаев явного и принудительного символизма, мы часто встречаем в лирической поэзии символизм иного рода — более мягкий, не столь властный, не столь навязчивый, когда не можешь даже сказать с уверенностью, придавал ли сам автор своей пьесе символическое значение, и если придавал, то какова именно была та идея, которую он имел в виду. В этих случаях читателю представляется — ad libitum * — истолковывать пьесу символически, влагая в нее ту или иную идею, или же, взяв ее как она есть, ограничиться тем, что она непосредственно дает. И, мне кажется, высшие создания лирики — это те, которые, внушая нам мысль о возможности их символического применения, в то же время так властно захватывают нас своим непосредственным поэтическим содержанием, что мы теряем всякую охоту искать их символического применения и довольствуемся одним только предчувствием его возможности. Вот именно таковы в большинстве случаев и лирические места в повестях и очерках Чехова, таковы они и в настоящей повести. Выше я старался обнаружить их как бы скрытый «потенциальный» символизм. Эти места находятся: одно — в конце главы V («И чувство безутешной скорби готово было овладеть ими...»), другое — в начале главы VIII («Солнце легло...» и т. д., кончая фразой: «О, как одиноко в поле ночью...» и т. д.).

Но Чехов не ограничился этим лирическим полусимволизмом. Он внес некоторый символизм и в самые образы, а равно и отдельные сцены и даже отдельные черты картины. Это также символизм мягкий, ненавязчивый; но он все-таки заметен; заметно и то, что он робок и прячется: то он выступит более явственно, то затеряется в роскошных красках бытовых черт.

Наиболее явственно символичны глухой Степан, Варвара, вся сцена встречи Липы с мужиком, который говорит «велика матушка-Россея», самый этот мужик и его спутник, молодой парень Вавила; из отдельных черт — упоминание о дьячке, который съел икру, и некоторых других. Неявственно символич-

* как угодно (*лат.*). — *Ред.*

ны плотник Елизаров, Липа и Прасковья, причем можно подметить, что последним двум эта неявственная символичность не вредит, потому что это — образы, окрашенные лиризмом, между тем как бытовому типу Елизарова она положительно вредит: он собран из *разных черт,* о многих из которых нельзя с уверенностью сказать, не приведены ли они *только* в видах символического назначения фигуры.

Зато как хороши типичные бытовые фигуры старика Цыбукина, Анисима, Аксиньи! Эти лица не символизируют идею произведения, а представляют ее в живых образах, они ее как бы осуществляют.

IV. ОТ «МЕРТВЫХ ДУШ» ДО «ВИШНЕВОГО САДА»

> Что-то пророческое и торжественное слышалось в его голосе сквозь печаль и сумрак жизни, которую он заставлял как бы исповедоваться перед нами в живых творческих созданиях...
>
> *А. Федоров*[7]
> (Южные записки. № 34. С. 21).

1

От «Мертвых душ» до «Вишневого сада» прошла целая эпоха, и не только литературная, эпоха — богатая великими событиями в нашей внутренней жизни, из которых важнейшее, конечно, день 19 февраля 1861 года, когда колесо нашей истории круто повернуло — влево.

Тогда, по выражению поэта, «порвалась цепь великая»[8], цепь, связывавшая Обломова с Захаром, и это был акт двойного освобождения — мужика от барина и барина от мужика. Уже Гончаров в «Обломове», почти накануне реформы (1859 г.), показал, как настоятельно необходимо барину освободиться от мужика: иначе он совсем изленится, заснет, опустится, оскудеет душою. Другие, например, Тургенев (в «Записках охотника»), показывали, как настоятельно необходимо мужику освободиться от барина, чтобы богатство сил, в нем таящееся, получило возможность развиваться «на воле» и лечь в основу материального и духовного благосостояния страны...

Но, как известно, вышло так, что «цепь великая»

> Порвалась — и ударила
> Одним концом по барину,
> Другим по мужику...

За великою реформою последовала эпоха «оскудения» как барина, так и мужика. Крепостники с злорадством указывали на этот прискорбный факт, забывая, что «оскудение» началось задолго до реформы, что оно было необходимым порождением того же крепостного права, что его изображал еще Гоголь во второй части «Мертвых душ». Отмена рабства была великим актом, устранившим многовековое зло, но она не могла по мановению волшебного жезла устранить все последствия этого зла, не могла излечить ни барина, ни мужика от той порчи, той деморализации, которая была порождена рабством. «Оскудение» материальное и еще больше нравственное по необходимости должно было продолжаться и после эмансипации («дело веков поправлять нелегко» [9]), — и оно было бы еще значительнее и печальнее, если бы ряд других реформ 60-х годов не внес некоторого оздоровляющего начала в нашу жизнь. К сожалению, эти реформы остались незавершенными, и последовавшая вскоре реакция в значительной мере парализовала их благое действие.

«Оскудение» продолжалось, затягивалось и — для многих — являлось зловещим призраком, мешавшим понимать смысл совершавшейся эволюции общественных отношений, — появление новых классов, новую жизнь, новые перспективы ее.

Наша художественная литература — надо отдать ей справедливость — много содействовала прояснению взгляда, правильному пониманию хода вещей. И если возьмем важнейшие ее произведения за последние 60 с лишним лет, именно те произведения, которые так или иначе отражали и уясняли «ход вещей», то увидим, что здесь, от «Мертвых душ» до «Вишневого сада», *не прекращались поэтические похороны старой, барской России* и не смыкались, хотя и затуманивались порою, очи, устремленные вперед, в будущее России, которое могло пониматься весьма различно, но, во всяком случае, представлялось чем-то по существу отличным от старой, барской Руси, основанной на крепостном праве и его пережитках.

Эту старую Русь, вместе с крепостным правом, хоронил в «Мертвых душах» консерватор Гоголь, — и искал, хотя неудачно, «новых людей», чаял какого-то обновления жизни, оздоровления омертвелой души русского человека, вперяя в грядущее взор, отуманенный мистикой...

Хоронил старую Русь и ненавистник крепостного права Тургенев — в «Записках охотника», в «Дворянском гнезде», этом великом похоронном гимне, в «Отцах и детях», этой вечно юной песне отрицания, в злой сатире «Дыма», — и на зака-

те дней своих еще раз помянул ее, сказав: «Хороша старина — да и бог с ней»[10].

Л. Н. Толстой уже в «Детстве», «Отрочестве», «Юности», потом в «Войне и мире», рисуя эпически старую, барскую Русь, в сущности, «отпевал» ее, ибо от его картин, как от всякого эпоса, веет жизнью отжившею или отживающею, и сама психология «настоящего барина», в которой Толстой — такой несравненный мастер, в результате внушает нам мысль, что «настоящего русского барина» уже давно нет. В «Анне Карениной» эти эпические похороны усилены долею отрицания и юмора, а также указанием на ту «порчу» барского типа, которая была обусловлена ходом вещей, новыми порядками (далеко Вронскому до князя Андрея Волконского, а милейшего Стиву Облонского мы видим в приемной банкира), наконец — зачинающимися исканиями Левина, приведшими впоследствии к тому радикальному отрицанию, которое так ярко сказалось в «Воскресении».

Яснее и резче, чем у других писателей, вопрос о барине и мужике, в смысле психологии рабовладельца и раба, был в свое время поставлен у Гончарова в «Обломове». Там отпевалась и хоронилась «обломовщина» и приветствовалось появление новых людей, стремящихся к самодеятельности, к общественной работе: там — от лица Ольги — было указано на невозможность остановки, на необходимость дальнейшего движения, на психологическую и моральную неизбежность предчувствий будущего и стремления к нему...

Тургенев (в «Дыме») иронизировал над разговорами «о будущности России», но сам он, в своих «социальных» романах и повестях и, между прочим, в том же «Дыме», изучал и воспроизводил «ход вещей» в России и устремлял задумчивый взор в ее будущее.

Даже ультрареалист Писемский, который вообще не умел устремлять задумчивого взора в даль грядущего и, чуждый идейного отрицания и чаяния, рисовал жизнь — «как она есть», — своими превосходными картинами дореформенного быта, провинциальных нравов и, наконец, знаменитым романом «Тысяча душ» по-своему отпевал и хоронил старый порядок, старую Русь вообще, рабовладельческую в частности.

В широком размахе грозной сатиры Салтыкова с новою силою сказалось все то же отрицание отжившего и отживающего старого, его пережитков и наследий, а также был резко обозначен и процесс «оскудения» барина, намечено появление Разуваевых и Колупаевых[11], нарождение новых форм эксплуата-

ции. Старую Россию хоронил сатирик еще в «Губернских очерках», — и свою блестящую, единственную в своем роде литературную деятельность завершил «Пошехонской стариной».

В романах Боборыкина «ход вещей» у нас, в его различных симптомах и сторонах, отразился с особливою художественною правдою и верностью наблюдения. Отживание старого, возникновение новых отношений, понятий, типов освещено там широким, просвещенным и прогрессивным воззрением писателя, в произведениях которого будущий историк найдет правдивую и яркую картину, показывающую, *откуда, как* и *куда мы шли* в знаменательную — переходную — эпоху от конца 50-х годов XIX века до начала XX.

Вопрос о барине есть в то же время и вопрос о мужике. Вся наша художественная литература, важнейшие произведения которой мы отметили выше, была столько же литературою о барине и барстве, сколько литературою о мужике и крестьянстве. Уже в «Мертвых душах» мужик и его психология образуют одну из ярких сторон этого гениального творения («мертвые» мужики Чичикова — Селифан и Петрушка, дядя Митяй и дядя Миняй, мужики Тентетникова и т. д.). «Записки охотника» — произведение по преимуществу «мужицкое» и даже народническое (в своем роде). В «Обломове» не один, а два «героя»: Илья Ильич и Захар, и последний, по глубине анализа и силе изображения, не уступит первому. Писемский в деле раскрытия «мужицкой души» был великий мастер, и такие вещи, как «Плотничья артель», «Питерщик», а также «Горькая судьбина», переживут и «Тысячу душ», и другие его произведения. О Л. Н. Толстом и говорить нечего: мужика он всегда понимал так же гениально, как и барина, и недаром сказано было о нем, что он во всей России интересовался как художник-психолог почти исключительно высшим классом и крестьянством. Его Каратаев — столь же великое художественное создание, как и его великосветские типы — Волконские, Безухов, Вронский и т. д.

Мужик занимает свое место и в сатире Салтыкова. Оскудение барина шло вместе с оскудением мужика, и появление Разуваевых и Колупаевых было освещено сатириком и с дворянской, и с крестьянской точки зрения. Тема оскудения помещика-дворянина получила детальную обработку в талантливых очерках Терпигорева (С. Атавы)[12], а вопрос об оскудении мужика, о разложении крестьянского быта, об общине, о городе и деревне, о кулаках и мироедах стал предметом внимательного изучения для целой школы писателей-народников, ис-

тинным основателем которой следует признать Некрасова, великого певца народного горя и первостепенного художника в изображении народной психологии и крестьянского быта. «Кому на Руси жить хорошо» — поэтическая «отходная» старой Руси, народным складом поющая о том, как «порвалась цепь великая, порвалась и ударила одним концом по барину, другим по мужику...».

Впереди и в то же время особо стоит в школе народников Глеб Успенский, художник огромной силы, поэт горького смеха и великой скорби, певец народного горя и тоски по идеалу.

Тоской по идеалу, порывом к будущему, высоким лиризмом ожиданий и стремлений полна задушевная поэзия Гаршина, а огромное дарование Короленко дало этому высокому подъему мысли и чувства выражение исключительно ценное и прочное.

Исключительно ярким и особливо оригинальным было выражение все того же подъема в поэзии Горького, мощный талант которого в известном смысле ознаменовал собою заключительный период эпохи — последнее десятилетие истекшего века.

Чтобы выразить в немногих словах дух, смысл и направление нашей художественной литературы за последние 60 лет, мы скажем так:

Она изображает ход вещей у нас, разложение старой Руси вообще, барской в частности, зарождение новой Руси в ее положительных и отрицательных сторонах, рисует судьбы крестьянства, скорбит об оскудении мужика, загадывает о будущем, ищет пути к нему; она полна ожиданий, то робких, то смелых, иногда нетерпеливых; порою она отчаивается и впадает в пессимизм (Тургенев); нередко она исполнена надежд и упований; строгий реализм и суровая правда изображения сочетаются в ней с высоким идеализмом стремлений, и не раз от сравнительно скромных помыслов о благе и будущем России уносилась она благородною мечтою в надзвездную высь идеала (Гл. Успенский, Короленко) или «утопий» всечеловеческого счастья (Л. Толстой).

2

Когда в начале 80-х годов стали появляться где-то в «Будильнике» или «Стрекозе» смешные очерки и рассказы «Чехонте», тогда никому и в голову не могло прийти, что веселый «Антоша» явится законным наследником всего нашего литературного богатства, что он приумножит этот художественный капитал и скажет свое — новое и веское — слово и о барине, и о мужике, и о будущности России, и о ходе вещей у нас и, на-

конец, вознесет лирику нашей скорби, нашей тоски по идеалу, нашей — всечеловеческой — мечты так высоко, как не возносил никто до него.

Мы давно уже, благодаря в особенности Гоголю, Писемскому и Глебу Успенскому, научились чувствовать пустоту и пошлость нашей провинциальной, уездной, захолустной жизни, и критика в свое время использовала этот художественный материал для выяснения общих и частных причин застоя и вялости, нас угнетающих. Казалось бы, ничего нового и любопытного не скажешь тут... Но жизнь шла дальше и, на вид повторяясь, рисовала на том же фоне новые узоры нравов, отношений, понятий. И вот уже в юморесках «Чехонте» вдруг исчез, и на его месте явился Антон Чехов, — ряд превосходных очерков и рассказов, напоминавших Мопассана, показал нам, что на тему захолустной пошлости, уездной вялости и спячки можно сказать еще много нового, и что для этого нужно быть одаренным, во-первых, чисто гоголевской чуткостью к пошлой и темной стороне русского человека и русской жизни, а кроме того — обладать широким умственным кругозором и рациональностью мысли, чего не было у Гоголя, да еще впридачу носить в душе отраву глубокой скорби, какою был так силен Глеб Успенский... Все это обнаруживалось постепенно и стало выясняться нам, когда мы прочитали «Скучную историю», «Иванова», «Именины», «Дуэль», «Мою жизнь», «Ионыча» и др. В «Ионыче» нас поразил лирический подъем, которого поэзия удивительно сочетается с «прозою» низменной и вялой жизни, изображенной в рассказе, бросая на нее тихий свет грусти... Это повторилось — с особою силою — в «Дяде Ване» и потом в «Трех сестрах», где поэзия тоски переходила в поэзию надежд, порыва и стремления. Антитеза или, если хотите, синтез тусклой, безнадежно вялой жизни и лиризма грусти, поэзии тоскующих упований, музыки задушевных, хотя и неясных, стремлений действовал чарующим образом, — и долго, во власти этих чар искусства, мы не могли отдать себе отчета — в чем их сила, откуда их обаяние, почему так трогают, так мучительно-сладко томят нас эти новые звуки... «Что в ней, в этой песне?» И мы вспомнили Гоголя, вспомнили безотрадные картины и типы «Мертвых душ» и лирический подъем, поэтическое движение великой скорбной поэмы. Наследие Гоголя досталось Чехову, — но в то же время как своеобразно, как самобытно и ново оно у Чехова, и как много говорит оно нашей душе, заставляя ее откликаться и звучать всею старою тоской ее, всеми ее новыми скорбями!

Мы думали, что «вопрос» об оскудении мужика, о кулаках-мироедах, о разложении крестьянского быта уже исчерпан в искусстве после Салтыкова, Гл. Успенского, Златовратского, Салова и др. Мы забывали, *что жизнь никогда искусством не исчерпывается, и что в этом — сила искусства.* «Мужики» и «В овраге» Чехова заставили нас вспомнить эту истину. Избитая, казалось, тема о деревне и городе получила здесь новую постановку и новое освещение. Нам, впрочем, трудно было сразу уловить и уяснить себе это новое в произведениях Чехова из народной жизни, разгадать ребус, составленный из превосходно очерченных типов и потрясающих картин, освещенных тихой грустью лирических мест... Но вскоре дело разъяснилось: мы привыкли к тому, чтобы народ и все народное изображалось *либо с гуманно-барской точки зрения, либо с точки зрения народнической,* и не подозревали возможности и законности третьей, — той самой, какую выдвинул бы самый народ, если б он мог возвыситься до необходимой для этого уровня сознательности. Это — точка зрения *демократическая.* Народу, конечно, чуждо не только гуманно-барское, но и народническое воззрение, образующее, в сущности, разновидность первого. Мужик, психологически и социально, не народник, а демократ. Дифференциация народной массы, разложение старого, патриархального быта, отлив в города и тяготение к городской культуре, образование класса фабричных рабочих — все это, в конце концов, процесс демократизации культуры, ведущий к устранению самих понятий «барина» и «небарина». Процесс ведет к будущей демократии через ряд нисходящих «буржуазий», и это путь — трудный, тяжелый, сопряженный со всяким злом, всяческой неправдой и порчею нравов, как и все великие исторические пути, — но его невзгоды и темные стороны уже теперь отчасти искупаются тем, что в этом процессе вырабатывается в безличной, стадной массе *индивидуальность, человеческая личность,* этот незаменимый рычаг или орудие прогресса. Имеющий уши, чтобы слышать, мог услышать это в произведениях Чехова, отражавших и усиливавших, наподобие резонатора, неясный шум и глухой голос самой действительности...

Когда мы почувствовали у Чехова эту демократическую постановку вопроса, исторически-рациональную, мы поняли, какую огромную — общественную — силу имеем мы и в лице этого большого художника, — и невольно вспомнилось нам одно меткое слово Герцена. «На царский приказ образоваться, — сказал он, — русский народ через 100 лет ответил — гро-

мадным явлением Пушкина» *. И мы подумали, что это изречение нужно было изменить так: на реформу Петра Великого русская нация, в лице первенствующего класса, ответила грандиозным явлением Пушкина, — и добавить: на великую реформу Александра II русский освобожденный народ ответил трогательным явлением Чехова, истинного сына народного, потомка крепостных предков, поэта грядущей демократии, певца — по существу демократической — тоски по идеалу всеобщего счастья, мечты о жизни светлой, прекрасной, справедливой и человечной...

И пришлось нам изумиться и окончательно бросить старый предрассудок, будто дар мечты, тоска по идеалу, все цветы и плоды душевного развития составляют прерогативу высших классов, наследие старой утонченной культуры, гуманного воспитания целого ряда поколений. До Чехова, кажется, у нас был только один действительно яркий факт, противоречивший этому предрассудку: Шевченко. Чехов (употребим выражение Гоголя о Пушкине) — «явление чрезвычайное» [14]: из глубины темной народной массы, из среды недавних крепостных и лавочников возникает художник, одаренный всеми прерогативами аристократа мысли, с душою многогранною, глубокою и нежною, певец возвышенной мечты, поэт лучших человеческих упований. «Велика матушка-Россея!» ** Велики духовные задатки русского народа, для проявления которых требуется «только» свобода, просвещение и развитие...

3

Лебединая песнь поэта подвела итог 60-летнему периоду русской художественной литературы. Перед нами опять — вопрос оскудения барина, пережитки давно отмененного крепостного права (Фирс), делец из мужиков (Лопахин), покупающий вишневый сад, имение своих бывших господ, — вообще «ход вещей» у нас и симптомы времени («вечный студент», барышня, стремящаяся к «новой жизни», проповедь труда и дела, отрицание фразы), и тут же — все та же лирика мечты, все та же поэзия надежд и стремлений...

Присмотримся ближе к выведенным лицам, прислушаемся внимательнее к их речам, — и мы убедимся, что и на этот раз Чехов сказал нечто новое и оригинальное.

---

* «С того берега», предисловие [13].

** «В овраге».

Прежде всего любопытна и знаменательна та форма душевного оскудения барства, какую представляют Раневская и Гаев, и которая как род наследственной болезни отразилась и на дочери Раневской, Ане, уже стремящейся к «новой жизни». Разные формы душевного оскудения нам хорошо известны со времен Обломова, но та, какую изобразил Чехов, кажется, до сих пор не была еще никем отмечена. Она сводится к тому особому расслаблению или опустошению души, в силу которого никакая мысль, никакое чувство или настроение, как бы сильно оно ни было, не утверждается в сознании. Человек не способен думать о чем-нибудь и чувствовать что-нибудь в течение того минимума времени и с тем минимумом сосредоточенности, какие безусловно необходимы для сколько-нибудь заметного воздействия мысли, чувства, настроения на его душевную жизнь вообще, на его волю в частности. Гаеву стоит только сказать «желтого в угол», чтобы прогнать заботу, гнетущую мысль, рассеять приподнятое или угнетенное настроение и вернуть завидное душевное равновесие. Его душа, как и душа его сестры, Раневской, — это вечно и бестолково сменяющийся калейдоскоп душевных состояний, почти не оставляющих заметного следа. Переход от одной мысли к другой, ничего общего не имеющей с первою, от одного чувства к другому, противоположному, от смеха к слезам и обратно, совершается с тою быстротою и нерациональностью, которые несовместимы с понятием нормальной, здоровой психики и так характерны для душ опустошенных, лишенных психической энергии, безвольных. Термины «легкомыслие» и «пустота» применяются здесь уже не в ходячем и общем, а в более тесном — психопатологическом — смысле.

Вот образчик (из 1-го акта):

Любовь Андреевна (*смеется*). Ты все такая же, Варя. (*Привлекает ее к себе и целует.*) Вот выпью кофе, тогда все уйдем. (*Фирс кладет ей под ноги подушечку.*) Спасибо, родной. Я привыкла к кофе. Пью его и днем, и ночью. Спасибо, мой старичок. (*Целует Фирса.*)

Варя. Поглядеть, все ли вещи привезли. (*Уходит.*)

Любовь Андреевна. Неужели это я сижу? (*Смеется.*) Мне хочется прыгать, размахивать руками. (*Закрывает лицо руками.*) А вдруг я сплю! Видит бог, я люблю родину, люблю нежно, я не могла смотреть из вагона, все плакала. (*Сквозь слезы.*) Однако же надо пить кофе. Спасибо тебе, Фирс, спасибо, мой старичок. Я так рада, что ты еще жив.

. . . .

Я не могу усидеть, не в состоянии... (*Вскакивает и ходит в сильном волнении.*) Я не переживу этой радости... Смейтесь надо мной, я глупая... Шкафик, мой родной... (*Целует шкаф.*) Столик мой...

Г а е в. А без тебя тут няня умерла.

Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*садится и пьет кофе.*) Да, царство ей небесное. Мне писали.

У этой доброй барыни, которая, несомненно, «хороший человек, легкий и простой», по выражению Лопахина, все чувства — какие-то внешние, почти не настоящие, это скорее представление чувств, чем «в самом деле» чувства, — вроде как у актеров на сцене. И нет у нее той проникновенности (если можно так выразиться), в силу которой здоровая душа человеческая индивидуализирует и резко разграничивает свои сменяющиеся состояния и движения, откликаясь на них с различною силою отзывчивости. Фирс, шкафик, умершая няня, столик — все это валится в кучу и мелькает в душе без душевного разбора, — и нет заметной разницы между добрым чувством к Фирсу и добрым чувством к шкафику или столику. О покойной няне Любовь Андреевна отзывается так хладнокровно и сухо не потому, чтобы она любила и жалела ее меньше Фирса, шкафика и столика, а потому только, что Гаев немножко опоздал, — упомянув о ней в ту минуту, когда возбуждение Любови Андреевны, возникшее при виде родной обстановки, уже улеглось.

Появление студента Трофимова вызывает в Раневской горькое воспоминание об утонувшем сыне, но оно столь же мимолетно и поверхностно, как и все прочее. Любовь Андреевна «обнимает Трофимова и тихо плачет». «Г а е в (*смущенно*). Полно, полно, Люба. — В а р я (*плачет*). Говорила ведь, Петя, чтобы погодили до завтра. — Л ю б о в ь А н д р е е в н а. Гриша мой... мой мальчик... Гриша... сын... — В а р я. Что же делать, мамочка. Воля Божья... — Т р о ф и м о в (*мягко сквозь слезы*). Будет, будет... — Л ю б о в ь А н д р е е в н а (*тихо плачет*). Мальчик погиб, утонул... Для чего?.. Для чего, мой друг? (*Тише.*) Там Аня спит, а я громко говорю... Поднимаю шум... Что же, Петя? Отчего вы так подурнели? Отчего постарели?»

Вот именно эта неспособность удерживать в себе мысли и чувства настолько, чтобы в известной мере подчиниться им, и помогает Раневской и Гаеву сравнительно легко переносить всевозможные невзгоды, большие несчастия, — в том числе и разорение, продажу вишневого сада. В 3-м акте они реагируют на несчастье слезами и тихою жалобой, — на большее у них не хватает душевной силы: дело обошлось без «раздирательных» сцен, проклятий, обмороков и т. д. В 4-м акте они уже почти утешились и примирились с совершившимся фактом, который

Любови Андреевне все время казался невероятным. Их чувство — в данный момент — пассивно и умеренно до стыдливости. Они боятся его обнаружить — перед другими. И только когда все ушли, они «бросаются на шею друг другу и рыдают сдержанно, тихо, точно боясь, чтобы их не услышали». Прощание с родным пепелищем трогательно, но не «трагично»:

Гаев (*в отчаянии*). Сестра моя, сестра моя...

Любовь Андреевна. О, мой милый, мой нежный, прекрасный сад!.. Моя жизнь, моя молодость, счастье мое, прощай!.. Прощай!..

Голос Ани (*весело, призывающе*). Мама!..

Голос Трофимова (*весело, возбужденно*). Ау!..

Любовь Андреевна. В последний раз взглянуть на стены, на окна... По этой комнате любила ходить покойная мать...

Гаев. Сестра моя, сестра моя!..

Голос Ани. Мама!

Голос Трофимова. Ау!

Любовь Андреевна. Мы идем! (*Уходят.*)

Вот и вся их «трагедия». Счастливые люди!

Раневская и Гаев — «художественные итоги»: чтобы понять их как следует, нужно вспомнить их предшественников, — людей 40-х годов, гуманных помещиков «доброго старого времени», потом Илью Ильича Обломова, затем дальнейшую, уже пореформенную, метаморфозу этого типа, оскудение добрых господ в 60-х и 70-х годах. Так, шаг за шагом, дойдем мы до Раневской и Гаева, который называет себя «человеком восьмидесятых годов» и утверждает, что «мужик его любит». Другой художественный итог, параллельный первому, это — Фирс, запоздалый пережиток крепостного права, трогательная фигура выходца из давно минувшей эпохи, для которого воля, объявленная 19-го февраля, была «несчастьем». Он (если можно так выразиться о крепостном и слуге) — «крепостник» по убеждению, как был таким же «крепостником» знаменитый в нашей литературе Захар, который никак не мог представить себя без барина (и притом не вообще барина, а специально — Ильи Ильича Обломова), совершенно так, как и Илья Ильич не мог представить себя без Захара. По глубокому убеждению Фирса, прежде все было хорошо, понятно, разумно, «мужики при господах, господа при мужиках», — говорит он, — «а теперь все вразброд, не поймешь ничего», — великолепная, истинно чеховская, формула, сжато выражающая целое «миросозерцание», идиллию и утопию крепостного строя. Как известно, этот строй создавал не только типы господ-тиранов и озлобленных рабов, но и типы добрых господ и трогательно преданных

слуг, составлявших как бы часть семьи барина. Таков был и Захар, при всей его грубости. Таких рисовал иногда Тургенев. Фирс говорил: «А воля вышла, я уже старшим камердинером был. Тогда я не согласился на волю, остался при господах. И помню, все рады, а чему рады, и сами не знают». Его преданность господам, его привязанность к фамилии Гаевых непоколебима, неистребима, и — что особенно любопытно и художественно ценно — в ней нет ничего «хамского». Фирс — не Захар, который грубит и лжет и даже клевещет на барина. Фирс — «человек» не только в смысле лакея. У него — свое человеческое достоинство, к тому же он умен, честен, правдив и даже, как это ни странно, «воспитан», а не только дрессирован. Такие «воспитанные» слуги встречались зачастую в то «доброе старое время», традиции которого, как святыню, хранит старый Фирс. Тогда мужики были при господах, и господа при мужиках — прочна была «цепь великая», — и хорошо жилось и тем, и другим, в особенности — слугам, дворовым, *если* господа были добрые, ласковые, заботившиеся о своих «подданных». И такие бывали... Они читали умные книжки на иностранных языках, говорили хорошие слова, благородно мыслили, великодушно чувствовали, жили прекрасно, красивою жизнью и — мечтали о будущих временах, когда не будет крепостного права, все безобразие которого они сознавали... На лоне этой идиллии вырастали и «воспитывались» Фирсы, которые потом, когда «вышла воля», не могли понять, почему все так радуются...

Как Фирсу современные порядки и отношения кажутся непонятными и нелепыми, так и Гаев и Раневская не способны понять их и ориентироваться среди новых условий жизни. Они также воспитаны на лоне крепостной идиллии и в традициях старого барства. Они не могут понять, как это можно вдруг взять да и вырубить вишневый сад и разбить его на участки для дач. Их положение безвыходно; Лопахин предлагает им верное средство — поправить дела, но это средство не согласуется с их барскими понятиями и привычками, представляется им чем-то диким, варварским, мещанским, оскорбляет их эстетическое чувство и их фамильные традиции.

Эта «эстетика», «поэзия», фамильная традиция, связанная с «вишневым садом», изображены в пьесе так мастерски, что мы невольно готовы сами стать на точку зрения Раневской и Гаева, пожалеть о вишневом саде, осудить «мужика» Лопахина, который так «по-мужицки» или «по-хамски» (Гаев называет его «хамом») не способен понять таких чувств владельцев

этого добра. Но нетрудно видеть, что Лопахин — совершенно прав, а вишневый сад — затея ненужная и нелепая, которой давно пора уступить место чему-нибудь более производительному. Нетрудно понять также, что — за вычетом детских воспоминаний, семейных традиций, связанных с вишневым садом (дело чисто личное) — этот сад никаких других веских оправданий не имеет, и что его «красота» и «эстетика» — относительны и отживают свой век вместе с старым барством... Я не сомневаюсь, что сам Андрей Иванович Штольц, человек умственно и эстетически развитой, не нашел бы в предложении Лопахина ничего ужасного и, может быть, поступил бы по его совету, если бы не придумал чего-нибудь другого. «Красота» и «поэзия» вещей уходят вместе с классом, для которого эти вещи были ценны, и совершенно прав был покойный Гюйо, утверждая, что безобразные с точки зрения старой эстетики фабрики, машины, локомотивы нашего времени заключают в себе новую и великую «красоту» и «поэзию».

Художественный итог, подведенный Чеховым, показывает совершенную ненужность и ничтожность эстетического сентиментализма Раневских и Гаевых, отживающих свой век вместе с остатками общественного романтизма, представителями которого — по-своему, по-барски — бессознательно являются те же Гаевы и Раневские — с их фамильными традициями, душевным оскудением, непониманием совершающихся перемен в общественных отношениях и всего, что несут с собою, с одной стороны, Лопахины, с другой — Трофимовы.

Раневская и Гаев — выражаясь любимым словцом Фирса — *«недотепы»*. От некогда накопленных в их классе запасов душевных сил у них остались только безразличные черты, определяемые отрицательно: они — добры, в смысле не злы, не глупы, не невежественны, не бесчувственны, не грубы душой и т. д., — жалкое оскудевшее наследие когда-то больших богатств ума, чувства, духовной культуры, дарований... Этим низведением положительных качеств предшественников к соответственным «отрицательным» эпигонов превосходно показана «эволюция типа» и подведен последний итог той характерной черте или стороне его, которая давно уже определена термином «лишние люди». Гаев и Раневская — последние н уже окончательно «лишние люди». К ним по преимуществу должно быть отнесено умное слово Лопахина: «А сколько, брат, в России людей, которые существуют неизвестно для чего...»

4

Если Раневская, Гаев и Фирс — пережитки в жизни и «художественные итоги» в искусстве, то Лопахин — новое наблюдение в искусстве и новое явление в жизни.

С легкой руки Салтыкова и Глеба Успенского у нас вошло в моду изображать и представлять себе разбогатевшего мужика, покупающего дворянское имение, непременно в виде кулака, мироеда, грубого животного, какого-то нравственного урода. Что такой тип был и есть, — этого отрицать нельзя, — и Салтыков, Успенский и другие, рисовавшие его, были правы в своем негодовании и отвращении к нему. Но... в конце концов, из этого негодования и отвращения образовался ходячий, шаблонный «тип», столь же неверный и, если позволено так выразиться, «несправедливый» в своей огульности, как и другие подобные — бытовые — обобщения.

Лопахина называют хищником. Трофимов говорит ему: «Вот как в смысле обмена веществ нужен хищный зверь, который съедает все, что попадается ему на пути, так и ты нужен». По его собственному свидетельству, Гаев называет его хамом и кулаком. «Но мне это решительно все равно», — замечает он. «Пускай говорит». По-видимому, сам Лопахин вовсе не признает себя кулаком и хищником, да ниоткуда и не видно, чтобы он разбогател именно путем кулачества, на манер Разуваевых и Колупаевых... Хозяйство ведет он вовсе не хищнически, как можно судить по разным указаниям и намекам. Он предприимчив, оборотлив, умен, он отличный хозяин, умелый делец, не подводимый под шаблон традиционного типа кулака-хищника.

Притом он отнюдь не «грубое животное». Он далеко не лишен положительных качеств души, добрых чувств, признательности и привязанности к Раневской и ее семье, готовности прийти на помощь ближнему, как, например, студенту Трофимову, которому он предлагает материальную помощь. Ему не чужды и эстетические чувства: «Я весной посеял маку тысячу десятин и теперь заработал 40 000 чистого, а когда мой мак цвел, что это была за картина!» Вот только «красоты» вишневого сада не понимает он: наслаждаться его красотою мешает ему назойливое сознание и досадное чувство его полной ненужности и убыточности. Здесь сталкиваются две «эстетики» — *барская* и *не барская*, «буржуазная», — и эта последняя, очевидно, ближе к «трудовой» эстетике будущего.

Но все-таки Лопахин — «мужик», и некоторые деликатные чувства ему недоступны, или, лучше сказать, он к ним не при-

вык. Он поторопился с рубкою сада, у него «не хватало такта» (по выражению Трофимова) подождать, пока господа уедут, хотя, кажется, это вышло непреднамеренно. В отныне знаменитом монологе 3-го акта (после покупки имения) он действительно забывает и такт, и приличие и дает волю своей радости и другим чувствам, обуревающим его в эту исключительную минуту. Кроме исключительности минуты, некоторым не извинением, а объяснением его поведения в этой сцене служит то, что он под сильным хмельком. Здесь невольно прорвалось все, что долго, из рода в род, накоплялось в мужицкой душе, непохожей на душу Фирса. Вспомним: «Вишневый сад теперь мой! Мой! (*Хохочет.*) Боже мой, господи, вишневый сад мой! Скажите мне, что я пьян, не в своем уме, что все это мне представляется... (*Топочет ногами.*) Не смейтесь надо мною! Если бы отец мой и дед встали из гробов и посмотрели на все происшедшее, как их Ермолай, битый, малограмотный Ермолай, который зимой босиком бегал, как этот самый Ермолай купил имение, прекраснее которого ничего нет на свете. Я купил имение, где дед и отец мой были рабами, где их не пускали даже в кухню... Эй, музыканты, играйте, я желаю вас слушать! Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья!..»

Это не хищник бахвалится, не разоритель дворянских гнезд, обращающий в пустыню некогда цветущие «вишневые сады», ибо — докончим цитату — он говорит: «Настроим мы дач, и наши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь».

Еще любопытнее и важнее дальнейшие слова, с которыми Лопахин обращается к плачущей Любови Андреевне:

Лопахин (*с укором*). Отчего же, отчего вы меня не послушали? Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь. (*Со слезами.*) О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь!*

В его устах эти слова — не фраза. Лопахин не принадлежит к числу тех натур, в которых жажда приобретения заглушает все человеческое и которые, в своей умственной ограниченности и самодовольстве, чужды каким бы то ни было запросам и тревогам ума, чувства, совести. Уже в начале пьесы он рисуется как человек, тяготящийся своею необразованностью, как человек, который не только знает цену деньгам, но и чувствует цену образования, достоинство умственного и вообще душевно-

* Разрядка моя.

го развития. «Со свиным рылом в калашный ряд», — говорит он о себе самом. «Только что вот богатый, денег много, а ежели подумать и разобраться, то мужик мужиком... (*Перелистывает книгу.*) Читал вот книгу и ничего не понял...»

Он богатый человек, капиталист, следовательно, имеет и соответственное положение в обществе, и многие на его месте чувствовали бы себя вполне удовлетворенными и ничего лучшего не желали бы. Лопахин не удовлетворен, — какой-то червь грызет его, и оказывается, что этот делец, этот приобретатель возвышается до чувства недовольства собою и даже до помыслов о *разумной и хорошей жизни, о полезной деятельности, до вопроса* о том, «для чего» он, Ермолай Лопахин, «существует» в России. Он говорит Трофимову: «Мы друг перед другом нос дерем, а жизнь, знай себе, проходит. Когда я работаю подолгу, без устали, *тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую...*» Все это ставит его гораздо выше хотя бы того же Гаева, который «существует в России неизвестно для чего» и умеет только говорить «речи», да и то невпопад. Лопахин не в пример лучше и Гаева, и многих других понимает «ход вещей» в России и является не ловким дельцом, который в мутной воде рыбу ловить любит, эксплуатируя в свою пользу «ход вещей», но и деятелем, расчищающим почву для «новой жизни», и в этом направлении он действует далеко не эгоистически и уж отнюдь не хищнически, потому что, по его собственным словам, эту «новую жизнь увидят» только «наши внуки и правнуки». Не идеалист, не борец в передовых рядах человечества, как Трофимов, он, однако, не живет исключительно настоящим и одними личными интересами и загадывает о будущем, о благе грядущих поколений. Только он, конечно, идет не в передовых рядах человечества, — он идет как «новый помещик, новый владелец вишневого сада», идет как представитель нового класса и нового общественно-психологического типа, выдвигаемого ходом вещей, силою общественной эволюции. В этом ходе вещей, в этой эволюции, победителями оказываются не Разуваевы и Колупаевы, призрак которых казался нам столь зловещим, а Лопахины, пришествие которых отнюдь не означает, что настал конец высшей культуры, созданной дворянством: Лопахины явятся ее наследниками и продолжателями. Ручательством этого служит их энергия, ум, понимание хода вещей, жажда образования и тоска по лучшей жизни, которая не будет так «нескладна и несчастлива», как теперешняя.

Лопахина так и тянет к интеллигенции (Трофимову он прощает все его резкости и, подсмеиваясь над ним, в сущности,

сочувствует его «проповеди»), — его тянет к книге, и недалеко то время, когда такие, как он, войдут в состав нашей интеллигенции и, следует думать, образуют далеко не худшую часть ее. Быть может даже эта часть интеллигенции будет наиболее деятельною и приспособленною к общественной работе, к очередной культурной деятельности и борьбе, направленной к упорядочению и ускорению хода вещей у нас.

5

Филиппики Трофимова дорисовывают картину «хода вещей» и приподымают завесу будущего. В речах «вечного студента» звучит призыв к труду и к «новой жизни». Пусть нет в его монологах ясной постановки современного вопроса и не видать отчетливой, выработанной «программы». Дело не в «программе», а в стремлении, в искании, в порыве и еще в одном: в нравственных мотивах, в этике. У нас в России различные направления и «программы» характеризуются особыми *моральными* понятиями и стремлениями, и сплошь и рядом бывает так, что недочеты «программы» искупаются ясностью и определенностью нравственного сознания. Пионер будущего выступает у нас прежде всего и яснее всего как моралист. Таков и Трофимов; он больше моралист, чем «деятель». Сличая то, что он говорит и проповедует, с «ходом вещей» у нас за последнее время, можно, конечно, сказать, что этот образ недостаточно ярок и характерен, а его речи не договорены до конца, расплывчаты, неясны... Но —

Есть речи, — значенье
Темно иль ничтожно.
Но им без волненья
Внимать невозможно...[15]

Рядом с Аней, которая сперва колеблется между привязанностью к старому и призывом к новой жизни, а потом решительно и весело идет на этот призыв, фигура «вечного студента» и «облезлого барина», с его неясною программою, приподнятым тоном речей и молодой самонадеянностью, — в своем роде типична и характерна как симптом, как черта эпохи переходной, нетерпеливой и торопливой, когда уже вырисовываются контуры грядущего, подернутые дымкою туманных чаяний, невыясненных идей, предчувствий.

Но в речах Трофимова есть нечто вполне ясное и отчетливо осознанное: это — отрицание прошлого, уже осужденного и

опереженного самою жизнью. Он говорит Ане: «Подумайте, Аня: ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... Мы отстали, по крайней мере, лет на двести, у нас нет еще ровно ничего, нет определенного отношения к прошлому, мы только философствуем, жалуемся на тоску или пьем водку. Ведь так ясно: чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом».

Так нечувствительно, еле заметным скачком мысли, ясное и рациональное отрицание прошлого, то есть старой, барской, крепостнической России и ее пережитков, переходит в неясную «программу» деятельности, в которой ясны только ее этические предпосылки — мораль страдания и труда. Эта мораль оказывается достаточно выработанною, и ее формулы категоричны: тут и отказ от личного счастья (Трофимов «выше любви»), и культ «внутренней свободы». «Я свободный человек, — говорит Трофимов Лопахину, — и то, что так высоко и дорого цените вы все, богатые и нищие, не имеет надо мною ни малейшей власти... Я могу обходиться без вас, я могу проходить мимо вас, я силен и горд...» «Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле, и я в первых рядах!» — великолепно заключает он свою речь.

Мы далеко не исчерпали все богатство содержания лебединой песни поэта. Мы коснулись только главных лиц пьесы, характеры и настроения которых определяют основную ее идею. Мы хотели только показать, как органически тесно, как *исторически* примыкает последнее создание Чехова ко всей предшествующей художественной литературе нашей, подводя новый итог ее изысканиям и наблюдениям. И еще хотелось нам пояснить, как важен и знаменателен смысл этого итога, и как значительно то новое слово, которое сказал Чехов этой пьесой: это «слово», казалось нам, выступит в своем настоящем значении только тогда, когда мы уясним себе, как стихийно искала его и исторически шла к нему наша история в течение шестидесяти с лишним лет, от «Мертвых душ» до «Вишневого сада».



С. Н. БУЛГАКОВ

Чехов как мыслитель

Публичная лекция*

ОТ АВТОРА

Уступая желанию студенческого кружка имени А. П. Чехова, я переиздаю настоящий очерк о Чехове, хотя форма изложения и развития основных его мыслей, в значительной мере случайная и приуроченная к публичной лекции, самого меня не вполне удовлетворяет. Однако частичными переделками обойтись здесь было бы нельзя, и потому я предпочитаю (кроме отдельных фраз) оставить текст в неизмененном виде. Добавлено вновь лишь об отношении Чехова к русской интеллигенции.

20 октября 1910 года.
Москва.

Не без смущения приступаю я к речи о Чехове. Мне слишком ясно, насколько трудно сказать о нем что-нибудь, его достойное. Словом не передать всего очарования его поэзии, грустно задумчивой, как молчаливая русская даль, сумрачной, как осеннее русское небо, трепетной и нежной, как закат северного солнца, глубокой и чистой, как насторожившаяся летняя ночь. Долго лилась и звучала эта песня, рожденная русской стихией и русской природой, раздольная и унылая, песня о сером небе и о вольной дали, о постылой доле и неведомом счастье, песня, надрывающая душу тоской и заставляющая «трепетать от неизъяснимых предчувствий», и вдруг... оборвалась,

* Читана осенью 1904 года в Ялте и Петербурге.

и всю Россию ударила по сердцу скорбная весть. Едва ли мы сами вполне сознавали, насколько мы любили Чехова, насколько был дорог, нужен, близок нам почивший художник, — часто только смерть открывает глаза и заставляет дать полную оценку того, что потеряно. И пока потеря Чехова для нас, незакрывшаяся кровоточащая рана, невольно хочется еще и еще говорить о ней, останавливаться благодарной памятью на его художественном наследстве и делать новые попытки его осмыслить. Теперь, когда творчество Чехова имеется перед нами во внешне законченном виде, и мы уже не услышим вновь его голоса, для него настает суд потомства, а для русского общества трудная и ответственная задача дать возможно точную опись того, что поступает в его культурный инвентарь, в его художественную сокровищницу.

Я держусь того мнения, что духовный капитал, оставленный нам Чеховым в его произведениях, далеко еще не получил надлежащей оценки. Хотя значение Чехова как классика родного слова никем не оспаривается, однако в понимании общего смысла его литературной деятельности существует большая неясность и разногласия. В начале литературного поприща Чехову доставалось от современной критики за беспринципность, т. е. за то, что его литературная деятельность оставалась чужда всякому интеллигентскому «направлению» (известно, что подобными упреками грешил тогда даже покойный Михайловский[1]). В последнее время за Чеховым признано было «направление», ему выдано было свидетельство о литературной благонадежности, и «сия последняя лесть бысть горша первыя»[2]. На этом основании литературная деятельность Чехова в настоящее время обычно делится на два периода, из которых первый характеризуется отсутствием у него гражданских добродетелей, а второй их появлением. Однако при таком измерении Чехова аршином существующих направлений слишком мало задаются вопросом о том, в чем же состоит своеобразие собственной физиономии Чехова, вне этого более чем сомнительного деления на периоды. Нас поражает в этом отношении тот любопытный факт, что сам Чехов никогда не ставил хронологических дат на своих произведениях, их нет и в последнем полном собрании его сочинений. Мы усматриваем в этом во всяком случае ценный намек и указание на то, как мало значения придавал точной хронологии своих произведений сам автор, очевидно, не знавший никакого крутого поворота в направлении своей литературной деятельности[3]. И нам действительно она представляется единым целым, про-

никнутым одним общим мировоззрением: об основных чертах этого мировоззрения, насколько оно отразилось в произведениях Чехова, я и хочу повести сегодняшнюю беседу.

Определить эти черты представляется далеко не легкой задачей, благодаря тому, что излюбленная форма чеховского творчества есть сравнительно небольшой рассказ, следовательно, для этой цели нельзя ограничиться, как у многих других писателей, анализом нескольких основных произведений. У Чехова отсутствует такое Standartwerk[4], потому остается один путь — попробовать получить, так сказать, мозаическую картину, суммируя мысли и впечатления от большого количества произведений сравнительно мелких и внешне разрозненных.

Итак, внимание наше останавливает при этом как раз то, что и для самого художника представляется не только самым важным, нужным и серьезным в его литературной деятельности, но вместе с тем больным, мучительным, составляя предмет напряженных исканий, тревожных и часто безответных вопросов, обращаемых им к жизни и к самому себе. Мы подходим к Чехову со стороны общечеловеческой, обращаемся к нему не только как к художнику, одаренному божественным, но и опасным, могучим, но и ответственным даром искусства, а как к человеку, ответственному пред тем же великим и страшным судом совести, одержимому теми же муками, сомнениями и борениями, что и мы, и лишь особым, ему одному свойственным способом выражающему их в художественных образах. Это не значит, конечно, чтобы мы хотели умалить или оставить в тени их чисто художественное значение, но, останавливая внимание именно на том, что составляет святая святых в каждом человеке, будь он великий мастер или заурядный чернорабочий, на его миросозерцании, мы отдаем высшую дань благочестивого внимания духовному миру художника.

И тем не менее эта постановка вопроса, тема «Чехов как мыслитель» для многих, вероятно, звучит парадоксально. В устранение этой кажущейся парадоксальности я позволю себе сказать несколько слов и о задачах искусства вообще, насколько это необходимо в целях настоящего изложения.

Человеческая душа нераздельна, и запросы мыслящего духа остаются одни и те же и у ученого, и у философа, и у художника: и тот, и другой, и третий, если они действительно стоят на высоте своих задач, в равной степени и необходимо должны быть мыслящими людьми и каждый своим путем искать ответов на общечеловеческие вопросы, однажды предвечно поставленные и вновь постоянно ставящиеся человеческому

духу. И все эти вопросы в своей совокупности складываются в одну всеобъемлющую загадку, в одну вековечную думу, которую думает и отдельный человек, и совокупное человечество, в думу о себе самом, в загадку, формулированную еще греческой мудростью: познай самого себя. Человек познает самого себя и во внешнем мире, и в философских учениях о добре и зле, и в изучении исторических судеб человечества. И все-таки не перестает быть сам для себя загадкой, которую вновь и вновь ставит перед собой каждый человек, каждое поколение. Вследствие того, что искусство есть мышление, имеющее одну и ту же великую и общечеловеческую тему, мысль человека о самом себе и своей природе, оно и становится делом важным, трудным, серьезным и ответственным. Оно становится служением, требующим от своего представителя самоотвержения, непрерывных жертвоприношений, сока нервов и крови сердца. Великое служение есть и великое страдание. Потому, между прочим, так справедливы эти слова Л. Н. Толстого: «Деятельность научная и художественная в ее настоящем смысле только тогда плодотворна, когда она не знает прав, а знает одни обязанности. Только потому, что она всегда такова, что ее свойство быть таковою, и ценит человечество так высоко ее деятельность. Если люди действительно призваны к служению другим духовной работой, они в этой работе будут видеть только обязанности и с трудом, лишениями и самоотвержением будут исполнять их. Мыслитель и художник никогда не будет сидеть спокойно на олимпийских высотах, как мы привыкли воображать. Мыслитель и художник должны страдать вместе с людьми для того, чтобы найти спасение или утешение»[5]. И нам думается, Чехов был именно таким художником, которого здесь рисует Толстой.

Говоря таким образом, мы нисколько не хотим умалить прав искусства на свободу. Истинное искусство свободно в своих путях и исканиях, оно само себе довлеет, само по себе ищет, само себе закон. В этом смысле формула *искусство для искусства* вполне правильно выражает его права, его самостоятельность, его свободу от подчинения каким-либо извне поставленным, вернее, навязанным заданиям. Этому пониманию противоречит тенденциозность в искусстве, при которой у последнего отнимается его право самочинного искания, самобытных художественных обобщений и находимых в них общечеловеческих истин, при которой искусство принижается до элементарно-утилитарных целей популяризации тех или иных положений, догматически воспринятых и усвоенных извне. Как бы искус-

но ни была выполнена подобная задача, все же это есть фальсификация искусства, его подделка, ибо здесь отсутствует самостоятельность художественного мышления, тот своеобразный интуитивный синтез, который мы имеем в искусстве. Тенденциозное искусство художественно неискренне, оно есть художественная ложь, результат слабости или извращенного направления таланта. Чехов всей своей деятельностью боролся за свободу искусства, принцип, которому, в силу своеобразных исторических условий развития нашего отечества, вообще не повезло на русской почве. Недаром Чехову так доставалось в так наз<ываемый> первый период его литературной деятельности за его якобы беспринципность.

Однако на основании сказанного выше очевидно, что свободное искусство тем самым не становится безмысленным и потому бессмысленным виртуозничаньем, в которое склонны были превратить его крайние представители декадентства. Помимо того, что в подобном случае искусство из высшей деятельности духа низводится до какого-то праздного развлечения или спорта, это вовсе и не есть истинное искусство, ибо последнее требует всего человека, его душу, его мысль. Оно всегда серьезно, содержательно, оно является, в известном смысле, художественным мышлением. Только такое искусство получает серьезное, общечеловеческое значение, становится не только радостью и украшением жизни, но и ее насущной пищей. Вдохновенному взору художника открываются такие тайны жизни, которые не под силу уловить точному, но неуклюжему и неповоротливому аппарату науки, озаренному свыше мыслителю-художнику иногда яснее открыты вечные вопросы, нежели школьному философу, задыхающемуся в книжной пыли своего кабинета, поэтому дано глаголом жечь сердца людей так, как не может и никогда не смеет скромный научный специалист. И, кроме того, художник говорит простым и для всех доступным языком, художественные образы находят дорогу к каждому сердцу, между тем как для знакомства с идеями философии и науки, помимо досуга, необходима специальная подготовка даже только для того, чтобы ознакомиться с специальной терминологией, перепрыгнуть эту изгородь, отделяющую научное мышление от обыденного. Естественно, что чем важнее и шире те задачи и проблемы, которые ставит себе искусство, тем большее значение приобретает оно для людей. И применяя этот масштаб сравнительной оценки литературы соответственно важности и серьезности ее задач и тем, нельзя не отвести одного из первых мест в миро-

вой литературе нашему родному искусству. Русская художественная литература — философская par exellence. В лице своих титанов — Толстого и Достоевского — она высоко подняла задачи и обязанности художественного творчества, сделав своей главной темой самые глубокие и основные проблемы человеческой жизни и духа. Дух этих исполинов господствует в нашей литературе, подобно гигантским маякам, указывая ей путь и достойные ее задачи, и ничто жизненное и жизнеспособное в ней не может избежать этого влияния. Чехов является достойным выразителем этих лучших традиций нашей литературы, многое роднит его с обоими ее корифеями, и после них он является писателем наибольшего философского значения.

«Призвание всего человечества, — говорит Чехов устами художника в “Домике с мезонином”, — в духовной деятельности, в постоянном искании правды и смысла жизни... удовлетворить его могут только религия, науки, искусства... Науки и искусства, когда они настоящие, стремятся не к временным, не к частным целям, а к вечному и общему, — они ищут правды, смысла жизни, ищут Бога, душу» [6]. В этих словах определяется и общее содержание творчества и самого Чехова, и оно посвящено тому, в чем он видел задачу истинной науки и искусства: исканию правды, Бога, души, смысла жизни.

«Мне кажется, — говорит Маша в “Трех сестрах” (и едва ли ее устами не говорит здесь сам Чехов), — человек должен быть верующим, или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звезды на небе... Или знать, для чего живешь, или все пустяки, трын-трава». Почти дословно повторяя Достоевского, Чехов говорит как-то, в одном из маленьких и ранних рассказов («На пути»), про русскую интеллигенцию: «Я так понимаю, что вера есть способность духа. Она все равно что талант, с нею надо родиться. Насколько я могу судить по себе, по тем людям, которых видал на своем веку, по всему тому, что творилось вокруг, эта способность присуща русским людям в высочайшей степени. Русская жизнь представляет из себя непрерывный ряд верований и увлечений, а неверия и отрицания она еще, ежели желаете знать, и не нюхала. Если русский человек не верит в Бога, то это значит, что он верует во что-нибудь другое» [7].

В произведениях Чехова ярко отразилось это русское искание веры, тоска по высшем смысле жизни, мятущееся беспокойство русской души и ее больная совесть. Большинство

сравнительно крупных произведений Чехова, и многие мелкие, посвящены изображению духовного мира людей, охваченных поисками правды жизни и переживающих муки этого искания. Я назову «Скучную историю», «Мою жизнь», «По делам службы», «Случай из практики», «Рассказ неизвестного человека», «Палату № 6», «Дуэль», «Крыжовник», «Иванова», «Дядю Ваню», «Три сестры», «Вишневый сад» и др.

Самым ярким и замечательным произведением Чехова, в котором наиболее отразилась указанная особенность его творчества, нам представляется «Скучная история». Я думаю, у всех в памяти несложная, как всегда у Чехова, фабула этого произведения. Герой ее — знаменитый ученый с европейским именем, преданный науке до самозабвения, страстно верящий в ее всемогущество и считающий ее «высшим проявлением любви»; этот благороднейший человек, с трогательной скромностью и простосердечием рассказывающий о своих слабостях, уже стоя одной ногой в могиле и сознавая это, делает, под влиянием внешнего толчка, данного историей любимой племянницы Кати, страшное и воистину неожиданное открытие, совершенно сломившее ученого специалиста. Вот это открытие: «Сколько бы я ни думал и куда бы ни разбрасывались мои мысли, для меня ясно, что в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного. В моем пристрастии к науке, в моем желании жить, в этом сидении на чужой кровати и в стремлении познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, нет чего-то общего, что связывало бы их в одно целое. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках и во всех картинках, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, или богом живого человека. А коли нет этого, то значит нет и ничего. При такой бедности достаточно было серьезного недуга, страха смерти, влияния обстоятельств и людей, чтобы все то, что я прежде считал своим мировоззрением и в чем видел смысл и радость жизни, перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья. Ничего же поэтому нет удивительного, что последние месяцы своей жизни я омрачил мыслями и чувствами, достойными раба и варвара, что я теперь равнодушен и не замечаю рассвета... Я побежден!..» Я знаю в мировой литературе мало вещей более потрясающих, нежели эта душевная драма, история религиозного банкротства живой и благородной человеческой души.

Аналогичную историю мы имеем в «Палате № 6», где герой сходит с ума, не умея справиться с мучительными вопросами и утеряв равновесие душевных сил. И однако его душевная болезнь представляется следствием душевного здоровья, напряженности мысли, устремленной к вечным загадкам жизни. По сравнению с окружающими, равнодушными ко всему высшему пошляками, истинно душевно-здоровыми в этой повести оказываются именно сумасшедшие.

Из всех философских проблем, которые могут представиться духовному взору мыслителя-художника, Чехова в наибольшей степени занимает одна, чрезвычайно характерная для всего его творчества, сделавшая его певцом хмурых людей, слабых и побежденных, тусклой и печальной стороны жизни. Наиболее часто и настойчиво ставится Чеховым этот вопрос не о силе человека, а об его бессилии, не о подвигах героизма, а о могуществе пошлости, не о напряжениях и подъемах человеческого духа, а об его загнивающих низинах и болотинах. Вдумайтесь в этот длинный ряд однотонных и однохарактерных рассказов, где все серо, уныло, бескрасочно, в эти драмы, где люди задыхаются и погибают от своего бессилия и неумелости, и вы уловите характерный чеховский вопрос, заметите одно болезненное недоумение, одну сверлящую мысль, которая жжет мозг и наполняет мучительной отравой сердце, которая разучила весело и задушевно смеяться и, быть может, свела художника в преждевременную могилу. Это основное чеховское настроение и чеховский вопрос долго не понимались, и отсюда разные журнальные кривотолки о нем. При его литературной манере, в этих мелких рассказах, которые и печатались и читались врозь, через большие промежутки времени, на самом деле нелегко было распознать Чехова во весь его действительный рост и разгадать его заветные думы. Благодаря такому-то непониманию то, от чего он болел, чем он был сам отравлен, считали предметом его проповеди, сливая автора с его героями, и создавалось и крепло это тяжелое недоразумение...

Итак, общечеловеческий, а по тому самому и философский вопрос, дающий главное содержание творчеству Чехова, есть вопрос о нравственной слабости, бессилии добра в душе среднего человека, благодаря которому он сваливается без борьбы, повергаемый не большой горой, а соломинкой, благодаря которому душевная лень и едкая пошлость одолевают лучшие порывы и заветные мечты, благодаря которому идеальные стремления не поднимают, а только заставляют бессильно страдать

человека и создают этих хмурых, нудных людей, Ивановых, Трех сестер, Тузенбахов, Астровых, Ионычей, Лаевских. В «Рассказе неизвестного человека» революционер спрашивает бюрократа, оказываясь с ним в одной общей скобке: «Отчего я раньше времени ослабел и упал, объяснить не трудно. Я, подобно библейскому силачу, поднял на себя Газские ворота, чтобы отнести их на вершину горы... но отчего вы-то упали, вы? Какие роковые, дьявольские причины помешали вашей жизни развернуться полным весенним цветом, отчего вы, не успев начать жить, поторопились сбросить с себя образ и подобие Божие и превратились в трусливое животное, которое лает и этим лаем пугает других оттого, что само боится? Отчего мы утомились (продолжает неизвестный человек)? Отчего мы, вначале такие страстные, смелые, благородные, верующие, к 30—35 годам становимся уже полными банкротами? Отчего один гаснет в чахотке, другой пускает пулю в лоб, третий ищет забвения в водке, картах, четвертый, чтобы заглушить страх и тоску, цинически топчет ногами портрет своей чистой, прекрасной молодости? Отчего мы, упавши раз, уже не стараемся подняться и, потерявши одно, не ищем другого? Отчего?

Разбойник, висевший на кресте, сумел вернуть себе жизненную радость и смелую осуществимую надежду, хотя, быть может, ему оставалось жить не больше часа. У вас впереди еще длинные годы, и я, вероятно, умру не так скоро, как кажется. Что если бы чудом настоящее оказалось сном, страшным кошмаром, и мы проснулись бы обновленные, чистые, сильные, гордые своей правдой. Мне страшно хочется жить, хочется, чтобы наша жизнь была свята, высока и торжественна как свод небесный. Будем жить!» И однако оба они мертвы, и мертвы задолго до наступления естественной смерти. Послушайте Иванова:

«Еще года нет, как я был здоров и силен, был бодр, неутомим, горяч, работал этими самыми руками, говорил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда встречал зло. Я знал, что такое вдохновение, знал прелесть и поэзию тихих ночей, когда от зари до зари сидишь за рабочим столом или тешишь свой ум мечтами. Я веровал, я в будущее глядел, как в глаза родной матери... А теперь, о Боже мой! утомился, не верю, в безделье провожу дни и ночи. Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги... Ничего я не жду, ничего не жаль, душа дрожит от страха перед завтрашним днем»... И этот надорванный человек дает такие советы, которые, к слову сказать, не прочь были приписать и само-

18 Зак. 3516

му Чехову: «Выбирайте себе что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок, без лишних звуков. Вообще всю жизнь стройте по шаблону. Чем серее и монотоннее фон, тем лучше».

В приведенных отрывках дан лишь один из лейтмотивов чеховского творчества. Наряду с этими людьми, обессилевшими и потерявшими своего бога, Чехов дает галерею «серых» людей, которые пошлы, даже злы, по какому-то недоразумению, как-то зря, у которых в душе нет отчетливого сознания добра и зла, одно не боролось с другим и одно не побеждало другого. Но и они томятся, самоотравляются собственным ничтожеством, все эти «Жабы» [8], «Отцы» [9], действующие лица «В усадьбе» и т. д., и т. д. Чехов в полном объеме художественно поставил проблему посредственности, умственной и нравственной ограниченности, духовного мещанства, которое обесвкушивает жизнь и себе и другим, делает ее скучной и постылой. Поэтому о Чехове нельзя пользоваться установившимся словоупотреблением и говорить о чеховских «героях», ибо полное отсутствие героического в его персонажах и является их основной и характернейшей чертой. Тон жизни дает посредственность, умственное и нравственное ничтожество. «Во всем уезде только два порядочных человека: ты да я, — говорит доктор Астров дяде Ване. — Но в какие-нибудь десять лет жизнь обывательская, жизнь презренная затянула нас; она своими гнилыми испарениями отравила нашу кровь, и мы стали такими же пошляками, как "все"». «Город наш существует уже двести лет, — в отчаянии жалуется Андрей в "Трех сестрах", — в нем 100 000 жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника, ни мало-мальски заметного человека, который возбуждал бы зависть или страстное желание подражать ему. Только едят, пьют, спят, потом умирают... родятся другие и тоже едят, пьют, спят и, чтобы не отупеть от скуки, разнообразят жизнь свою гадкой сплетней, водкой, картами, сутяжничеством, и... неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра Божия гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери»... «Зачем эта ваша жизнь, — говорит отцу герой "Моей жизни", — которую вы считаете обязательною и для нас, — зачем она так скучна, так бездарна, зачем ни в одном из этих домов, которые вы строите вот уже тридцать лет, нет людей, у которых я мог поучиться, как жить, чтобы не быть виноватым? Во всем городе ни одного честного человека! Эти ваши дома — проклятые гнезда, в кото-

рых сживают со света матерей, дочерей, мучают детей... Город наш существует уже сотни лет, и за все время он не дал родине ни одного полезного человека, ни одного! Вы душили в зародыше все мало-мальски живое и яркое! Город лавочников, трактирщиков, канцеляристов, ханжей, ненужный, бесполезный город, о котором не пожалела бы ни одна душа, если бы он провалился сквозь землю!» С ужасом и унынием Чехов постоянно вновь и вновь возвращается к этому скотскому равнодушию среднего обывателя, к его бессмысленной злобности, тупому эгоизму, к все обволакивающей пошлости. Вспомните страшную картину, как глохнет постепенно семя добра в Ионыче, превращающемся на глазах в отвратительного скрягу, без искры поэзии в душе, вспомните из более поздних рассказов «Крыжовник», этот небольшой, но удивительно сильный трактат о психологии мещанства, наиболее обобщающего характера. «К моим мыслям о человеческом счастье, — читаем мы здесь, — всегда примешивалось что-то грустное, теперь же, при виде счастливого человека, мною овладело чувство, близкое к отчаянию. Я сообразил: как в сущности много довольных, счастливых людей! Какая это подавляющая сила! Вы взгляните на эту жизнь: наглость и праздность сильных, невежество и скотоподобие слабых, кругом бедность невозможная, теснота, вырождение, пьянство, лицемерие, вранье... Между тем во всех домах и на улицах спокойствие; из пятидесяти тысяч живущих в городе ни одного, который бы вскрикнул, громко возмутился. Мы видим тех, которые ходят на рынок за провизией, днем едят, ночью спят, которые говорят свою чепуху, женятся, старятся, благополучно тащат на кладбище своих покойников, но мы не видим и не слышим тех, которые страдают, и то, что страшно в жизни, происходит где-то за кулисами. Все тихо, спокойно, и протестует одна только немая статистика: столько-то с ума сошло, столько-то ведер выпито, столько-то детей погибло от недоедания... И такой порядок, очевидно, нужен; очевидно, счастливые чувствуют себя хорошо только потому, что несчастные несут свое бремя молча, и без этого молчания счастье было бы невозможно. Это общий гипноз».

Сумрачный мир, изображаемый Чеховым, освещается им ровным и ласковым светом. Он не сгущает краски, как сатирик, ищущий материала для обличения, или юморист, ищущий, над чем бы посмеяться (последняя черта заметна только в самых ранних произведениях), идеал художественной простоты и реализма, кажется, вполне достигнут Чеховым. Худо-

жественную манеру Чехова можно уподобить скорей всего приемам вдумчивого экспериментатора, который делает один за другим различные опыты в целях полнейшего выяснения занимающего его феномена, но является при этом не равнодушным и холодным регистратором жизни, а мыслителем, сердце которого болит и любит, и истекает кровью от сострадания. Просто поразительна мягкость и снисходительность, с которой Чехов относится к своим действующим лицам. Он почти не знает слов осуждения: «надо быть милосердным», эти слова Сони из «Дяди Вани», вполне являются его девизом. Чехов говорит про студента Васильева, героя «Припадка»: «Есть таланты писательские, сценические, художнические, у него же особый талант — *человеческий.* Он обладает тонким великолепным чутьем к боли вообще». Эта характеристика должна быть отнесена к самому Чехову, человеческий талант которого не меньше его художественного. Наша литература выставила ряд великих гуманистов, мы имеем Достоевского, Толстого, Гаршина, Гл. Успенского, и к их почетному лику достойно причтется имя Чехова. Некоторые задушевные страницы Чехова, как музыка, говорят прямо сердцу, и тогда он невольно напоминает сродного ему великого музыкального лирика, которому был посвящен один из его первых сборников, — Чайковского[10].

Итак, то, что первоначально производило впечатление какого-то калейдоскопа, случайных фотографических снимков, пессимистического брюзжания, с течением времени выяснилось во всей своей значительности, во всей огромности своего содержания. В этих мелких и крупных, веселых и грустных повествованиях слышится один и тот же тревожный, мучительный вопрос, налегла одна тяжелая дума, сказалась великая общечеловеческая скорбь. И предмет этой общечеловеческой скорби так огромен, что заслоняет собой даже ее сумрачного певца. Отчего так велика сила обыденщины, сила пошлости? Отчего человека так легко одолевает мертвящая повседневность, будни духа, так что ничтожные бугорки и неровности жизни заслоняют нам вольную даль идеала, и отяжелевшие крылья бессильно опускаются в ответ на призыв: горé имеем сердца?[11]

Отчего, по слову поэта,

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы,
Перед опасностью позорно малодушны,
И перед властию презренные рабы?[12]

Отчего?

Насколько мы находим у Чехова — не ответ на этот безответный вопрос, — а данные для такового ответа, причину падений и бессилия человеческой личности далеко не всегда можно искать в неодолимости тех внешних сил, с которыми приходится бороться, — быть разбитым и даже исковерканным неодолимой силой после борьбы с ней прекрасно и достойно героя, но увы! ее приходится видеть во внутренней слабости человеческой личности, в слабости или бессилии голоса добра в человеческой душе, как бы в ее прирожденной слепоте и духовной поврежденности. На такие мысли наводит нас Чехов.

Для правильного понимания значения творчества Чехова весьма важно иметь еще в виду, что его образы имеют не только местное и национальное, но и общечеловеческое значение, они вовсе не связаны с условиями данного времени и среды, так что их нельзя целиком свести и, так сказать, погасить общественными условиями данного момента. Конечно, как и всякие истинно художественные образы, образы Чехова конкретны и потому отражают на себе особенности данной исторической обстановки именно русской жизни конца 80-х годов. Однако, по нашему мнению, было бы грубой ошибкой ограничивать значение образов Чехова только русской жизнью, видеть в них лишь обличение этой последней. Ни Три сестры, ни Иванов, ни Лаевский, ни старый профессор, ни действующие лица «Рассказа неизвестного человека» или «Крыжовника», ни дядя Ваня с Соней не поставлены самим Чеховым в такую исключительную связь именно с русскими условиями, и если бы Англия, Германия или Швейцария имела своего Чехова, то, конечно, недостатка в материале для чеховского творчества не было бы и там. Косвенное подтверждение этому можно видеть в Мопассане, из новейших европейских писателей в наибольшей степени приближающемся к Чехову. Поэтому считать Чехова бытописателем русской жизни и только всего — это значит не понимать в нем самого важного, не понимать мирового значения его идей, его художественного мышления. Чеховское настроение, психологически, может быть, и связанное с сумерками 80-х годов в России, философски имеет более общее значение. Чеховым ставится под вопрос и подвергается тяжелому сомнению, так сказать, доброкачественность средней человеческой души, ее способность выпрямиться во весь свой потенциальный рост, раскрыть и обнаружить свою идеальную природу, следовательно, ставится коренная и великая проблема метафизического и религиозного сознания — загадка

о человеке. Настроение Чехова должно быть поэтому определено как *мировая скорбь* в полном смысле этого слова, и, наряду с Байроном и другими, Чехов является поэтом мировой скорби.

Это опять звучит парадоксально: Чехов и Байрон! Что общего между автором Ионыча, считающего рубли по возвращении с практики, и певцом Манфреда и Каина, бросающих гордые вызову к небу? И, однако, между ними есть сходство, основывающееся на общечеловеческом и, можно сказать, надысторическом, мировом характере скорби и того и другого, однако немаловажно и различие между ними. Байрон протестует против ограниченности человеческой личности, против могущества мирового зла во имя свободной и богоборческой человеческой личности, сознавшей свои силы и не хотящей признать над собой высшей власти, стремящейся перерасти себя от человека к сверхчеловеку. Подлинные герои у Байрона уже не люди, взятые при обычной реальной обстановке, а Каин и Манфред, или же духи — Люцифер в «Каине», ангелы в мистерии «Земля и небо». Я чувствую в себе стремление к бесконечному, бесконечен in potentia[13], но не бесконечен in actu[14], моя сила не знает над собой равной и вызывает на борьбу самого Бога, но однако я не только не всемогущ, но подчинен болезням, старости и смерти, я стремлюсь к абсолютному, полному знанию, хочу обнять в мысли и землю, и небо, и преисподнюю, и я не знаю ни начала мира, ни его конца, ни прошлого, ни настоящего, ни будущего.

Таким образом, личность, сознающая себя формально абсолютной, с безмерными и ненасытными желаниями, наталкивается на невозможность эту потенциальность своими силами перевести в актуальность, обжигается об это противоречие, которое существует между беспредельными стремлениями человека и фактическими условиями его теперешнего существования. Люцифер, показав Каину новые миры, отпускает его домой с таким саркастическим напутствием:

А я теперь хочу
Перенести в твой мир тебя, где должен
Ты будешь род Адамов умножать,
Есть, пить, терпеть, работать, трепетать,
Смеяться, плакать, спать — и умереть.

Человекобог, хотя и с притязанием стать богом, оказывается бессилен, чтобы уничтожить существующее в мире зло и осуществить свои порывы, и — надрывается. Состоянием такого героического надрыва и определяется душевный мир героев

Байрона — Манфреда, удалившегося от мира на высокие горы, Каина, который роковым образом приходит к братоубийству, Чайльд-Гарольда, навсегда бросающего свою родину. В мировом мятеже Байрона еще слышатся родившие его громы великой французской революции, в нем отразился порыв вздымающейся волны истории, пламенная тревога времени: человек вдруг освободился от оков политической тирании, но свободен ли он от иной, так сказать, мировой тирании, может ли он перерасти в сверхчеловека, стать человекобогом? Байронизм представляет собою переходный момент, необходимый в историческом созревании человеческого духа, но эта попытка подняться сверх себя необходимо должна была привести к отчаянию, разочарованию, надорвавшейся гордости, которую и воплощает собой любимое создание Байрона — Люцифер.

Как и у Байрона, основным мотивом творчества Чехова является скорбь о бессилии человека воплотить в своей жизни смутно или ясно сознаваемый идеал; разлад между должным и существующим, идеалом и действительностью, отравляющий живую человеческую душу, более всего заставлял болеть и нашего писателя. Но если у Байрона мотивом разочарования является, так сказать, объективная невозможность осуществить сверхчеловеческие притязания, стать человекобогом не в желании только, а и в действительности, если здесь человек почувствовал внешние границы, дальше которых не может идти его самоутверждение, то Чехов скорбит, напротив, о бескрылости человека, об его неспособности подняться даже на ту высоту, которая ему вполне доступна, о слабости горения его сердца к добру, которое бессильно сжечь наседающую пену и мусор обыденщины. Байрон скорбит о невозможности полета в безграничную даль, Чехов — о неспособности подняться над землею. Различие в настроении, имеющем, однако, как видите, одну общую тему — ограниченность человека, ведет и к некоторым второстепенным, но не безынтересным различиям. Байрон по характеру своего основного мотива изображает в своих произведениях верхи человечества, тех, кого он считает героями и кого наделяет высшими атрибутами человеческой личности. Он в этом смысле аристократичен; невзирая на то, что и в поэзии, и в жизни Байрон был пламенным певцом и поборником свободы, он и его герои с презрением, сверху вниз, смотрят на людское стадо. Поэтому дух Байрона, гневный и суровый, не знает снисходительности и прощения. Противоположное у Чехова. Мы уже знаем, что в его произведениях нет героев, а есть заурядные люди, жалкие, смешные, несчастные

именно своей заурядностью. Байрон, певец Лары, Корсара, Чайльд-Гарольда, Каина и во всех их самого себя, конечно, не удостоил бы своим вниманием этих муравьев, копающихся в своем муравейнике. Чтобы оказать его, до них нужно заранее снизойти, полюбить и пожалеть их, проникнуться их миром и почувствовать их томление. Это исключительное внимание, оказываемое Чеховым нищим духом, духовным калекам, слепорожденным, паралитикам и расслабленным, неудачникам и побежденным в жизненной борьбе, делает его по чувствам и идеям писателем глубоко демократичным в этическом смысле этого слова. Чехову близка была краеугольная идея христианской морали, являющаяся истинным этическим фундаментом всяческого демократизма, что всякая живая душа, всякое человеческое существование представляет самостоятельную, незаменимую, абсолютную ценность, которая не может и не должна быть рассматриваема исключительно как средство, но которая имеет право на милостыню человеческого внимания.

Таким образом, Чехов и Байрон, оба певцы мировой скорби, скорби о человеке, оказываются в художественном и философском трактовании человека антиподами: одного занимали исключительно судьбы сверхчеловека, высших экземпляров человеческой природы, другого — духовный мир посредственности, неспособной даже стать вполне человеком. Еще большую противоположность можно было бы провести между Чеховым и Ницше, которые относятся между собою примерно как огонь и вода или жар и лед, взаимно исключая друг друга. Однако, как ни завлекательна эта параллель, но на подробностях ее я не буду здесь останавливаться. Во всяком случае ясно, как мало отзвука могла найти в душе Чехова мысль о «гордом и трагически-прекрасном» человеке, вообще культ натурального, действительного *человека,* которым незаметно подменивается первоначально все-таки идеальный *сверхчеловек.* Вся художественная деятельность Чехова является красноречивым и достаточным ответом на эту проповедь самодовольства, самовлюбленности, говоря прямо, филистерства.

«В гордом человеке в вашем смысле (говорит Трофимов в “Вишневом саде”) есть что-то мистическое. Быть может, вы и правы по-своему, но если рассуждать попросту, без затей, то какая там гордость, есть ли в ней смысл, если человек физиологически устроен неважно, если в своем громадном большинстве он груб, неумен, глубоко несчастлив. Надо перестать восхищаться собой». Человек, по Чехову, совсем не годится для роли божества, которую ему навязывают. Пока он живет не на

Олимпе, а «в овраге», застланном туманом и вредными испарениями. Правда, и в овраге сквозь туман видятся иногда далекие сверкающие звезды, и там порой слышится вечерний благовест, заставляющий дрожать затаенные струны даже очерствевших и окаменевших сердец, но, чтобы увидать звезды, надо упорно смотреть вверх, а чтобы нездешние звуки прорвались до сердца, растопили его лед и зажгли его святым восторгом, нужно ждать, прислушиваться, «нужно перестать восхищаться собой». Человека облагораживает, делает человеком в настоящем смысле слова не это странное обожание натурального, зоологического сверхчеловека, «белокурой бестии» Ницше, но вера в действительно сверхчеловеческую и всемогущую силу Добра, способную переродить поврежденного и поддержать слабого человека. Только веря в нее, можем мы верить в себя и в своих братьев — человечество. Таков вывод, который, думается нам, неоспоримо вытекает из всего творчества Чехова. Загадка о человеке в чеховской постановке может получить или религиозное разрешение или... никакого. В первом случае он прямо приводит к самому центральному догмату христианской религии, учению о Голгофе и искуплении, во втором — к самому ужасающему и безнадежному пессимизму, оставляющему далеко позади разочарование Байрона.

Мы дошли в характеристике мировоззрения Чехова до самого решительного пункта. Какой выход из неизбежной альтернативы избрал сам Чехов? Верил ли он в эту сверхчеловеческую, все превозмогающую силу Добра, которая имеет одержать окончательную победу и в отдельной человеческой душе, и в совокупном человечестве, или же он был пессимистом во всем огромном и ужасном смысле этого слова? Последнее опасение невольно рождается у читателя, пред которым проходят все эти хмурые, нудные люди, чудаки, отвратительные пошляки, гнусные эгоисты, претенциозные бездарности. Гоголевская боль о человеке вместе с его юмором является уделом Чехова. Выходит ли автор победителем из этой борьбы с собственными образами и мыслями, или он задохнется в этом отравленном мире вызванных им же самим образов и теней?

К счастью, уверенно можно сказать, что окончательный исход борьбы оказался скорее благоприятным, чем неблагоприятным, и Чехов вовсе не является тем пессимистом, какого мы опасались найти в нем. Попытаемся отдать себе отчет хотя бы в самых общих чертах, каковы те положительные примиряющие мотивы, которые не позволяют признать его пессимистом.

Вообще говоря, вся литературная деятельность Чехова проникнута весьма своеобразным и трудно поддающимся определению на языке школьной философии идеализмом, и над всею нею господствует одна общая идея, тот бог, которого не нашел в себе в критическую минуту старый профессор из «Скучной истории» и которого долго не умели распознать у Чехова его критики. Этот идеал и является тем светом, при котором только и можно рассмотреть очертания и краски, опознать хорошее и дурное, различать верх и низ, правую и левую сторону. Только по силе его возможна оценка жизни и осуждение существующего во имя должного, которое — часто молчаливо — совершается в каждом рассказе Чехова. Мировая скорбь вообще предполагает в качестве само собой подразумевающейся предпосылки, необходимого фундамента, такой, так сказать, пассивный идеализм, признание идеала по крайней мере в качестве *нормы* при оценке действительности[15]. Настоящий и последовательный пессимизм не осуждает и не критикует, это бессмысленно, раз все так непоправимо худо, — он убивает всякую жизнедеятельность, так что единственно последовательный из него вывод — чисто буддийский квиетизм, справедливо и реставрированный пессимистом Шопенгауэром[16]. Наоборот, настроение Чехова, все крепнувшее в нем, в высшей степени жизнедеятельно. Он умел любить жизнь, считать ее делом серьезным и важным, требующим подвига и неусыпного труда. Нужно работать, только нужно работать, в один голос повторяют самые разнообразные его персонажи. «Не успокаивайтесь, не давайте усыплять себя! Пока молоды, сильны, добры, не уставайте делать добро! Счастья нет, и не должно его быть, а если в жизни есть смысл и цель, то смысл этот и цель вовсе не в нашем счастье, а в чем-то более разумном и великом. Делайте добро!»[17] Если уж нужен латинский термин для определения мировоззрения Чехова, то всего правильнее назвать его оптимопессимизмом, видящим торжество зла, призывающим к мужественной и активной борьбе с ним, но твердо верящим в грядущую победу добра. У Чехова была, бесспорно, такая вера. Правда, это не была победная вера, которая видит в едва зарождающихся ростках грядущий расцвет и торжествующе приветствует его, это вера тоскующая, рвущаяся и неспокойная, но, однако, по-своему крепкая и незыблемая. Мы не имеем в чеховских произведениях прямого и положительного художественного обоснования этой веры, солнце правды только косыми лучами и отраженным светом освещает чеховский овраг, но вне этой веры невозможна и непонятна

была бы вся деятельность Чехова, без нее погас бы источник света, освещающий всех гадов и нетопырей, копошащихся на дне оврага. Говорят, что в морских глубинах живут растения, никогда не видящие солнца, и, однако, как и все живое, они живут только солнцем, без него они не могли бы и появиться на свет и просуществовать одного дня, хотя как легко и как, казалось бы, убедительно они могли бы отрицать существование солнца. Такими подводными растениями являются и многочисленные персонажи Чехова. Он дает только чувствовать солнце, и лишь изредка стыдливо и как бы невзначай, обычно от третьего лица, Чехов прямо говорит о нем — только в виде исключения, золотой луч несмело блеснет и тотчас же погаснет на дне оврага. «Робким и испуганным душам» Липы и ее матери, а может быть, и стыдливо сливающейся с ними душе автора, ночью вдруг показалось, что «кто-то смотрит с высоты неба, из синевы, оттуда, где звезды, сторожит. И как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, — продолжает автор, как будто уж прямо от себя, — и все же в Божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдою, как лунный свет сливается с ночью»[18]. В рассказе «Студент», этом драгоценнейшем перле чеховского творчества, где на трех страницах вмещено огромное содержание, мы читаем о возвращавшемся домой студенте: «И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. Прошлое, — думал он, — связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой. А когда он переправлялся на пароме через реку и потом, поднимаясь на гору, глядел на свою родную деревню и на запад, где узкой полосой светилась холодная заря, то думал о том, что правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле; и чувство молодости, здоровья, силы — ему было только 22 года — и невыразимо сладкое ожидание счастья, неведомого, таинственного счастья овладевало им мало-помалу, и жизнь казалась ему восхитительной, чудесной и полной высокого смысла». Трудно определить здесь, где кончается студент и начинается сам автор. Вообще из сопоставления рассеянных и всегда скупых замечаний автора по этим интимным вопросам выносится вполне определенное впечатление, что в

них стыдливо и, быть может, несколько нерешительно отражается крепнущая религиозная вера, христианского оттенка: сказать что-нибудь определеннее нас не уполномочивают имеющиеся данные. Но вне этого предположения весь Чехов становится загадкой, а некоторые его вещи (как, напр<имер>, тот же «Студент») представляли бы психологический и логический non-sens. Весьма знаменательными в этом смысле нам представляются заключительные мистические аккорды «Дяди Вани» и «Трех сестер». Трудно видеть в них только надрыв или бред раздавленных жизнью молодых существ, как склонны думать многие, напротив, уже самое повторение одних и тех же мотивов в двух пьесах, разделенных значительным промежутком времени, заставляет видеть в них, хотя и неясный, намек на затаенные мысли и чаяния и самого автора.

В связи с этой стороной мировоззрения Чехова находится и необыкновенная чуткость его к поэзии религиозного чувства и вообще глубокое и тонкое понимание религиозной психологии, в особенности же простолюдинов. В этой области Чехов оставляет позади себя даже Толстого, приближаясь к Достоевскому, не имеющему здесь себе равных. Вспомните только изображение — и всего двумя-тремя штрихами — душевного состояния двух тупых баб, которым студент (в цитированной повести) рассказывает о троекратном отречении Петра, и затем бурю религиозного восторга в нем самом, вспомните полный пленительной поэзии пасхальной ночи рассказ «Святою ночью», затем описание крестного хода и вообще религиозного быта в «Мужиках», наконец, потрясающую ночную сцену «В овраге», когда Липа идет с мертвым ребенком и встречает в поле проезжих мужиков. Чем-то неземным веет от этой сцены, и, читая ее, перестаешь различать, музыка это или обыкновенное человеческое слово.

«— Вы святые? — спросила Липа у старика.

— Нет. Мы из Фирсанова.

— Ты давеча посмотрел на меня, а сердце мое помягчело. Я и подумала, это, должно, святые».

Где и когда подслушал у народного сердца этот диалог Чехов! Как много говорит этот короткий и детский вопрос, выражающий всю несокрушимую, хотя и наивную, веру народной души в существующую и осуществленную святость, но, пожалуй, еще лучше, еще выразительнее ответ на этот вопрос. Отвечающий отнесся к вопросу с такой же прямодушной верой и с таким же простодушием, как он был и задан, в нем заключа-

ется только фактическая поправка, что это не святые, а мужики из Фирсанова.

Религиозная вера в сверхчеловеческое Добро дает опору для веры и в добро человеческое, для веры в человека. И, несмотря на всю силу своей мировой скорби, скорби о человеческой слабости, Чехов никогда не терял этой веры, и за последнее время она все жарче и жарче разгоралась в нем. Правда, по свойству таланта и всего душевного склада Чехова, взор его всегда оставался устремлен больше на отрицательные стороны жизни, чем на положительные, больше на ее плевелы, чем на пшеницу. Потому, когда он заговаривал на иной лад, это казалось необычным и встречалось даже недоверчиво, светлые надежды не вполне вязались с скорбным характером его творчества и казались висящими в воздухе. Речь его звучала как будто неуверенно и чересчур отвлеченно, оставалась неодетою в краски художественных образов. Однако это и не было настоящим делом художника Чехова, выходило, так сказать, за пределы его художественной специальности, но, однако, должно быть оцениваемо полновесной монетой как материал для понимания его духовного облика. К одному Чехов относился действительно с непримиримой и нескрываемой враждой, — к упрощенным геометрическим формулам, в которые прямолинейные люди пытаются уложить и жизнь и будущее, но за которыми скрывается нередко лишь незрелость мысли. Почти карикатурный образ прямолинейного доктринера Чехов дал в лице ученого зоолога фон Корена (в «Дуэли»), который, по воле автора, уступает в понимании жизни немудрящему сельскому дьякону. Вспомните заключительный аккорд «Дуэли».

«Да, никто не знает настоящей правды... — думал Лаевский, с тоскою глядя на беспокойное темное море.

Лодку бросает назад, — думал он, — делает она два шага вперед и шаг назад, но гребцы упрямы, машут неутомимо веслами и не боятся высоких волн. Лодка идет все вперед и вперед, вот уже ее и не видно, а пройдет с полчаса, и гребцы ясно увидят пароходные огни, а через час будут уже и у пароходного трапа... Так и в жизни... В поисках за правдой люди делают два шага вперед, шаг назад. Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонят вперед и вперед... И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...»

Герои позднейших произведений Чехова говорят смелее и уверенней на те же темы; вспомните разговоры в «Дяде Ване», «Трех сестрах», «Вишневом саде». «Человечество идет вперед,

совершенствуя свои силы, — говорит студент Трофимов в последней пьесе. — Все, что недосягаемо для него теперь, когда-нибудь станет близким, понятным, только вот надо работать, помогать всеми силами тем, кто ищет истину». «Человеку нужно, — говорится в “Крыжовнике”, — не три аршина земли, не усадьба, а весь земной шар, вся природа, где на просторе он мог бы проявить все свойства и особенности своего свободного духа».

Может возникнуть вопрос, не впадает ли Чехов, говоря таким образом, в глубокое противоречие с основной своей художественной идеей и окрашиваемым ею настроением, которое мы определили как мировую скорбь, скорбь о несовершенстве и как бы коренной поврежденности средней человеческой души. На наш взгляд, в действительности противоречия тут нет. Прогресс исторического человечества подразумевает повышение общего уровня культуры, успехов научного знания и философского мышления. Однако для каждого исторического момента достигнутый уровень культуры есть готовый результат исторического развития, и для данного поколения он должен служить отправным пунктом лишь для дальнейшего развития. Кроме того, этот результат тысячелетнего развития человечества сам по себе представляет нечто безличное, что отверждается, кристаллизуется в быте, в окружающей обстановке, в научной библиотеке, в художественной галерее. Отдельные личности могут стоять значительно ниже этого уровня, относясь к нему пассивно и индифферентно, могут оказываться ниже своего времени, и для того, чтобы подняться до верхней точки уже достигнутого прогресса, кроме всего прочего, нужно актуальное движение души, нужно напряжение энергии и воли. Одним словом, для этого нужно то, чего не хватает чеховским персонажам, духовного полета, воодушевления добром, пафоса жизни. Это воодушевление каждый может осуществить только для себя, оно должно быть делом индивидуальной духовной энергии, и безличный исторический прогресс, постоянно перемещая вперед общую арену исторического действия, не может автоматически выполнить того, что навсегда останется только делом личности, нравственным ее подвигом. Поэтому духовное мещанство и дряблость могут встретиться при разных культурных условиях. Отсюда понятно, каким образом в Чехове уживаются в полном согласии обе точки зрения, и мировая скорбь переплетается с верой в исторический прогресс человечества. В «Трех сестрах» Чехов как бы распределяет обе точки зрения двум различным действую-

щим лицам, в знаменательном разговоре о прогрессе Вершинина н Тузенбаха. В то время как первому грезится жизнь человечества через двести-триста лет счастливой и прекрасной, барон Тузенбах возражает: «Не то что через двести или триста, но и через миллион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остается постоянной, следуя своим собственным законам... После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая. И через тысячу лет человек будет так же вздыхать: "Ах, тяжко жить!" и вместе с тем точно так же, как и теперь, он будет бояться и не хотеть смерти».

Характеризуя общее мировоззрение Чехова, нельзя не остановиться и на его общественном мировоззрении. Тема «Чехов как мыслитель» логически как частность включает в себя и тему «Чехов как гражданин»: с этой стороны Чехов, поскольку он выразился в своих произведениях, далеко еще не нашел себе согласной и общепризнанной оценки. Долгое время Чехова обвиняли прямо, а может быть, еще и обвиняют, в гражданском индифферентизме. Наличность последнего связывается с таким серьезным нравственным дефектом, что в возможности его у столь крупного художника позволительно было бы усомниться уже a priori. Но и фактически это совершенно неверно. Чехов представляется нам не только великим художником, но и отзывчивым гражданином, и пламенным патриотом, и то великое и благородное сердце, которое, утомившись болеть за нашу жизнь, навсегда остановилось в Баденвейлере, не делилось на участки с горячей и холодной кровью, но все горело любовью к родной стране. Поэтому возводят кощунственную хулу на художника те, которые приписывают ему гражданский индифферентизм. Легко понять, почему сложилась эта легенда. Как могучий художник Чехов сумел сохранить свою свободу от какой бы то ни было тенденциозности и предвзятости в своем творчестве. Чехов прежде всего был художник, а не политик. Подчинить художественное творчество какой-либо практической цели, как бы ни была она сама по себе почтенна, для Чехова значило бы художественно солгать. Чехов, при всей щепетильности чувства художественной правды, был неспособен ко лжи, естественные же свойства его таланта вели его непроторенными путями. Таким образом вышло, что Чехов не отдал своего таланта на службу ни одному из существую-

щих направлений, а сам составил свое собственное направление согласно пушкинскому завету:

> ...Дорогою свободной
> Иди, куда влечет тебя свободный ум,
> Усовершенствуя плоды любимых дум,
> Не требуя наград за подвиг благородный[19].

Везде тяжело одиночество, в России же, в силу своеобразных условий русской жизни, стоять вне направлений есть настоящий подвиг нравственного мужества, и Чехову недешево он достался. Но не будем больше вспоминать об этом.

Мировая скорбь, которою болел Чехов, ни психологически ни логически не противоречит и не исключает скорби гражданской: Байрон был пламенным провозвестником свободы и сам погиб за политическое освобождение Греции. Леопарди оплакивал порабощение Италии. И у Чехова можно найти следы гражданской скорби, боли по поводу общественных язв нашей жизни. Только не нужно требовать от художника того, что составляет задачу экономиста, политика и публициста: социальных рецептов и политических программ. Оставаясь верным своей непосредственной задаче, художник должен стремиться дать правдивое художественное обобщение, верную картину жизни со всем ее нестроением. Конечно, рамки и, так сказать, захват этой картины может быть различен, в ней могут отсутствовать некоторые интересные стороны жизни. Нельзя отрицать, что и у Чехова есть такие пробелы. Но это есть дело художественной индивидуальности, и некоторая ограниченность неизбежна и для самого крупного дарования.

Оставляя в стороне целый ряд общественных вопросов, затронутых в произведениях Чехова, как то: о проституции («Припадок»), о судах («Злоумышленник»), о ссылке и уголовной репрессии (полупублицистическая работа о Сахалине), — остановимся только на самом важном.

На первое место следует поставить заслуги Чехова как бытописателя крестьянского разоренья. Его «Мужики», «Новая дача», монолог доктора Астрова в «Дяде Ване», наравне со страницами «Воскресения», где описывается пребывание Нехлюдова в деревне, дают поразительную художественную картину современного крестьянского разорения, того, что на языке экономической науки называется аграрным кризисом и оскудением земледельческого центра и имеет в ней вполне определенную статистическую характеристику, выражающуюся в цифрах недоимочности, безлошадности, голодовок, сокращения народного потребления и т. д., и т. д.

С поразительной правдивостью рисует Чехов в «Новой даче», как на фоне этого обнищания и отупения создается средостение, классовое отчуждение между барином и мужиком, о которое разбиваются даже лучшие намерения «новых дачников», и неумелые попытки их сблизиться с народом терпят полное фиаско.

В других произведениях Чехова, главным образом «В овраге», мы имеем изображение и другой стороны того же социального процесса, картину так называемого первоначального накопления, хищнической стадии развития капитализма, со всеми отвратительными ее подробностями, с яркими симптомами разложения старого быта и нарождения новых общественных классов. Картина эта способна удовлетворить самого строгого экономиста, который пожелал бы проверить на ней теоретическую схему первоначального накопления. С такой же тонкостью подмечена Чеховым стихийность, противообщественность и внутренняя дезорганизованность уже сложившегося капиталистического производства, социально-экономической организации, следующей за первоначальным накоплением и на нем утверждающейся. Чехов отмечает черты, которые в своей совокупности политическая экономия определяет как *фетишизм* товарного производства (в рассказе «Случай из практики», отчасти и в «Бабьем царстве»).

Стихийность капиталистического производства выражается в том, что им создаются необходимые принудительные отношения, благодаря которым непреднамеренно вызывается масса ненужных страданий, социального зла, и в то же время нет виноватого индивидуально, нет преступника, виноваты лишь преступные социальные отношения. Эта *безличность* основного социального зла в капитализме, по сравнению с которой сравнительно второе место занимают индивидуальные ухищрения, этот фетишизм «капитализма» или маммонизма, как любил его называть Карлейль, несколькими штрихами охарактеризован в «Случае из практики».

«Тут недоразумение, конечно, — думал доктор, глядя на багровые окна. — Тысячи полторы-две фабричных работают без отдыха, в нездоровой обстановке, делая плохой ситец, живут впроголодь и только изредка в кабаке отрезвляются от этого кошмара: сотня людей надзирают за работой, и вся жизнь этой сотни уходит на записывание штрафов, на брань, несправедливости, и только двое-трое, так называемые хозяева, пользуются выгодами, хотя совсем не работают и презирают плохой ситец. Но какие выгоды, как пользуются ими? Ляли-

кова и ее дочь несчастны, на них жалко смотреть, живет во все удовольствие только одна Христина Дмитриевна, пожилая, глуповатая девица в pince-nez. И выходит так, значит, что работают все эти пять корпусов и на восточных рынках продается плохой ситец для того только, чтобы Христина Дмитриевна могла кушать стерлядь и пить мадеру».

А вот какими чертами герой «Моей жизни» у Чехова характеризует общие социальные условия нашего времени. «Крепостного права нет, зато растет капитализм. И в самый разгар освободительных идей, так же, как во времена Батыя, большинство кормит, одевает и защищает меньшинство, оставаясь само голодным, раздетым и беззащитным. Такой порядок прекрасно уживается с какими угодно веяниями и течениями, потому что искусство порабощения тоже культивируется постепенно. Мы уже не дерем на конюшне наших лакеев, но мы придаем рабству утонченные формы, по крайней мере, умеем находить для него оправдание в каждом отдельном случае». В этих словах формулирована во всю свою этическую ширь величайшая проблема наших дней, поставленная нам историей, имя ей — *социальный вопрос*. Вы видите, что Чехову вовсе не оставалось чуждым понимание этой проблемы; очевидно, что и она составляла предмет его размышлений, результаты которых проскальзывают то здесь, то там.

Нам уже приходилось по другому поводу говорить о демократизме Чехова. Этим демократизмом проникнута каждая его страница, это не только сознательное убеждение, но стихия, даже бессознательно проникающая его творчество. И демократический художник, говорящий о социальных нуждах и болезнях своего времени, тем самым и неизбежно становится и обличителем, социальным пророком своего времени, будителем общественной совести, подобно студенту Васильеву (из «Припадка»), который хотел «идти на угол переулка и говорить каждому прохожему: “Куда и зачем вы идете? Побойтесь вы Бога”».

«Надо, — говорится в “Крыжовнике”, — чтобы за дверью каждого довольного и счастливого человека стоял кто-нибудь с молоточком и постоянно напоминал бы стуком, что есть несчастные, что, как бы он ни был счастлив, жизнь рано или поздно покажет ему свои когти, стрясется беда — болезнь, бедность, потеря, и его никто не увидит и не услышит, как теперь он не видит и не слышит других». Чувство социальной ответственности, обязанности перед народом, социального покаяния, которым преисполнена, которым определяется вся наша поре-

форменная литература, весь наш духовный облик, торжественным гимном звучит в пении метели (в рассказе «По делам службы»), соединяющемся с образами сотского и безвестного самоубийцы. «Мы идем, мы идем, мы идем... Мы берем от жизни то, что в ней есть самого тяжелого и горького, а вам оставляем легкое и радостное, и вы можете, сидя за ужином, холодно и здраво рассуждать, отчего мы страдаем и гибнем, и отчего мы не так здоровы и довольны, как вы. То, что они пели, и раньше приходило ему в голову, но эта мысль сидела у него как-то позади других мыслей и мелькала робко, как далекий огонек в туманную погоду. И он чувствовал, что это самоубийство и мужицкое горе лежат и на его совести; мириться с тем, что эти люди, покорные своему жребию, взвалили на себя самое тяжелое и темное в жизни, — как это ужасно! Мириться с этим, а для себя желать светлой, шумной жизни среди счастливых, довольных людей и постоянно мечтать о такой жизни — это значит мечтать о новых самоубийствах людей, задавленных трудом и заботой, или людей слабых, заброшенных, о которых только говорят иногда за ужином, с досадой или усмешкой, но к которым не идут на помощь... И опять:

Мы идем, мы идем, мы идем...»

И последнее слово, обращенное Чеховым к русскому обществу в последней его пьесе и вложенное в уста студента Трофимова, было таково:

«— Подумайте, Аня, ваш дед, прадед и все ваши предки были крепостники, владевшие живыми душами, и неужели с каждой вишни в саду, с каждого листка, с каждого ствола не глядят на вас человеческие существа, неужели вы не слышите голосов... О! Это ужасно! Сад ваш страшен, и когда вечером или ночью проходишь по саду, то старая кора на деревьях отсвечивает тускло и, кажется, вишневые деревья видят во сне то, что было сто, двести лет назад, и тяжелые видения томят их... Чтобы начать жить в настоящем, надо сначала искупить наше прошлое, покончить с ним, а искупить его можно только страданием, только необычайным, непрерывным трудом». Да, только страданием, только необычайным, непрерывным трудом!

Призыв этот, вложенный Чеховым в уста вечному студенту, проливает свет на истинное отношение его и к русской интеллигенции, которой он так мало льстил в своем художественном творчестве: Лаевский, Ионыч, Иванов, бывший революционер, профессор (в «Дяде Ване»), писатель (в «Чайке»), студент (в «Вишневом саде»), земский деятель (в «Трех сест-

рах») и др. его типы отражают его скептическое отношение к *качеству* русской интеллигенции, к ее исторической и деловой годности. Духовная независимость Чехова позволяла ему глядеть поверх перегородок разных «направлений» и во всех них презирать одну и ту же — и притом малопривлекательную — сущность, что он и выражал — без лести и лукавства — в своем творчестве. Недавно было опубликовано его письмо об этом к И. И. Орлову, которое представляет собой ценный документ нашего общественного самосознания: «Не "гувернер" (т. е. не правительство только), а вся интеллигенция виновата, вся, сударь мой. Пока это еще студенты и курсистки — это честный и хороший народ, это надежда наша, это будущее России, но стоит только студентам и курсисткам выйти самостоятельно на дорогу, стать взрослыми, как и надежда наша и будущее России обращается в дым, и остаются на фильтре одни доктора, дачевладельцы, несытые чиновники, ворующие инженеры. Вспомните, что Катков, Победоносцев, Вышнеградский — это питомцы университетов, это наши профессора; отнюдь не бурбоны, а профессора, светила... Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю, даже когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр. Я верю в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям, интеллигенты они или мужики — в них сила, хотя их и мало» [20].

Трудно себе представить более неблагоприятный диагноз духовного состояния интеллигенции, особенно если вспомнить, что он поставлен был еще накануне великого исторического экзамена для России, в 1899 году. Очевидно, этой оценкой и определилось завещание Чехова к русской интеллигенции: только необычайным, непрерывным трудом и, прежде всего, работой над собой, над своим собственным самовоспитанием может подняться наша интеллигенция до высоты своих исторических задач. Но без новых людей, без новой личности не обновится, не оздоровится Россия...

М<илостивые> г<осудари>! Антон Павлович ушел от нас в тяжелую, чреватую грядущими событиями годину. Давно уже русское небо обложено грозовыми тучами, прорезаемыми молниями и оглашаемыми громом накопившегося электричества. Давно уже слышатся глухие подземные удары. Восточную сторону неба охватило багровое зарево все разгорающегося пожара. По слову Гегеля, всемирная история есть всемирный суд, и наступили дни суда над нашей родиной. Будем верить, что эти

дни исторического покаяния приведут к национальному возрождению, что мы переживаем болезнь народного роста, а не слабости и упадка, муки родов, а не предсмертные судороги. В предсмертном бреду А<нтону> П<авлови>чу грезился японский матрос, поднявший топор над вишневым садом[21], над тем садом, с каждой ветки которого глядят на нас наши исторические грехи и вековые неправды, и все громче раздаются губительные удары этого топора, впиваясь в наше тоскующее сердце. И как будто уже начинает осуществляться предчувствие Чехова, по обычаю вложенное им в уста третьему лицу, барону Тузенбаху: «Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку». Как будто «мы идем, мы идем, мы идем», еще недавно звучавшее только упреком больной и встревоженной совести одинокого интеллигента, звучит теперь уже по-иному, возвещая грядущую историческую силу, под тяжелой поступью которой содрогается почва... В это полное грозных знамений время каждый должен возжечь свой светильник, готовый встретить жениха[22]. Всякий день теперь принадлежит истории, и мы должны помнить о той неимоверной исторической ответственности, которая ложится на нас за каждый неверный или нерешительный шаг, за каждую ошибку перед родиной и нашим потомством. В день исторического суда срываются маски, обнажается добро и зло во всей своей противоположности, уже нельзя отговориться недоразумениями, и нужна только смелая решимость да неослабная энергия в борьбе за гражданственность и историческое будущее нашего народа. И уходя от нас, в качестве окончательного итога жизни Чехов оставил нам завет художника, мыслителя и гражданина, завет, в котором выразилось все существо его не сгибающегося пред неправдой и высоко парящего над обыденщиной идеализма, непримиримость с ложью и злом в себе и вокруг себя.



Лев ШЕСТОВ

Творчество из ничего

(А. П. Чехов)

Résigne-toi, mon coeur,
dors ton sommeil de brute*.

Ch. Baudelaire[1]

I

Чехов умер — теперь можно о нем свободно говорить. Ибо говорить о художнике — значит выявлять, обнаруживать скрывавшуюся в его произведениях «тенденцию», а проделывать такую операцию над живым человеком далеко не всегда позволительно. Ведь была же какая-нибудь причина, заставлявшая его таиться, и, разумеется, причина серьезная, важная. Мне кажется, многие это чувствовали, и отчасти потому у них до сих пор нет настоящей оценки Чехова. Разбирая его произведения, критики до сих пор ограничивались общими местами и избитыми фразами. Знали, конечно, что это дурно: но все лучше, чем выпытывать правду у живого человека. Один Н. К. Михайловский попробовал ближе подойти к источнику творчества Чехова и, как известно, с испугом, даже с отвращением отшатнулся от него. Тут, между прочим, покойный критик мог лишний раз убедиться в фантастичности так называемой теории искусства ради искусства. У каждого художни-

---

* Смирись, мое сердце,
Засни глубоким сном.

Ш. Бодлер.

ка есть своя определенная задача, свое жизненное дело, которому он отдает все силы. Тенденция смешна, когда она рассчитывает заменить собою дарование, прикрыть беспомощность и отсутствие содержания, когда она заимствуется на веру из запаса ходких в данную минуту идей. «Я защищаю идеалы, — стало быть, все должны мне сочувствовать» — в литературе такого рода претензии высказываются сплошь и рядом — и знаменитый спор о свободном искусстве, по-видимому, держался только на двояком смысле употреблявшегося противниками слова «тенденция». Одни хотели думать, что благородство направления спасает писателя, другие боялись, что тенденция закабалит их на службу чуждым им задачам. Очевидно, обе стороны напрасно волновались: никогда готовые идеи не прибавят дарования посредственности, и, наоборот, оригинальный писатель во что бы то ни стало поставит себе собственную задачу. У Чехова было свое дело, хотя некоторые критики и говорили о том, что он был служителем чистого искусства, и даже сравнивали его с беззаботно порхающей птичкой. Чтобы в двух словах определить его тенденцию, я скажу: Чехов был певцом безнадежности. Упорно, уныло, однообразно в течение всей своей почти 25-летней деятельности Чехов только одно и делал: теми или иными способами убивал человеческие надежды. В этом, на мой взгляд, сущность его творчества. Об этом до сих пор мало говорили — и по причинам вполне понятным: ведь то, что делал Чехов, на обыкновенном языке называется преступлением и подлежит суровейшей каре. Но как казнить талантливого человека? Даже у Михайловского, показавшего на своем веку не один пример беспощадной суровости, не поднялась рука на Чехова. Он предостерегал читателей, указывал на «недобрые огоньки», подмеченные им в глазах Чехова[2]. Но дальше этого он не шел: огромный талант Чехова подкупил ригористически строгого критика. Может быть, впрочем, не последнюю роль в относительной мягкости приговора Михайловского сыграло и его собственное положение в литературе. Тридцать лет подряд молодое поколение слушало его, и слово его было законом. Но потом всем надоело вечно повторять: Аристид справедлив, Аристид прав[3]. Молодое поколение захотело жить и говорить по-своему, и в конце концов старого учителя подвергли остракизму. В литературе существует тот же обычай, что и у жителей Огненной земли: молодые, подрастая, убивают и съедают стариков. Михайловский отбивался сколько мог, но он уже не чувствовал той твердости убеждения, которая вырастает из со-

знания своего права. Внутренне он как будто чувствовал, что правы молодые — не тем, конечно, что они знают истину: какую истину знали экономические материалисты — а тем, что они молоды, что у них жизнь впереди. Восходящее светило всегда светит ярче заходящего, и старики должны добровольно отдавать себя на съедение молодым. Михайловский, повторяю, это чувствовал, и это, быть может, отнимало у него прежнюю уверенность и твердость в суждениях. Он, правда, по-прежнему, как мать гетевской Гретхен, не принимал попадавшихся ему случайно богатых даров, не посоветовавшись предварительно со своим духовником[4]. Дар Чехова он тоже носил к пастору, и, очевидно, он там был заподозрен и отвергнут — но идти против общественного мнения у Михайловского уже не было смелости. Молодое поколение ценило в Чехове талант, огромный талант, и ясно было, что он от него не отречется. Что оставалось Михайловскому? Он пробовал, говорю, предостерегать. Но его никто не слушал, и Чехов стал одним из любимейших русских писателей.

А меж тем справедливый Аристид и на этот раз был прав, как он был прав, когда предостерегал против Достоевского: теперь Чехова нет, об этом уже можно говорить. Возьмите рассказы Чехова — каждый порознь или, еще лучше, все вместе: посмотрите его за работой. Он постоянно *точно в засаде сидит,* высматривая и подстерегая человеческие надежды. И будьте спокойны за него: ни одной из них он не просмотрит, ни одна из них не избежит своей участи. Искусство, наука, любовь, вдохновение, идеалы, будущее — переберите все слова, которыми современное и прошлое человечество утешало или развлекало себя — стоит Чехову к ним прикоснуться, и они мгновенно блекнут, вянут и умирают. И сам Чехов на наших глазах блекнул, вянул и умирал — не умирало в нем только его удивительное искусство одним прикосновением, даже дыханием, взглядом убивать все, чем живут и гордятся люди. Более того, в этом искусстве он постоянно совершенствовался и дошел до виртуозности, до которой не доходил никто из его соперников в европейской литературе. Я без колебания ставлю его далеко впереди Мопассана. Мопассану часто приходилось делать напряжения, чтоб справиться со своей жертвой. От Мопассана сплошь и рядом жертва уходила хоть помятой и изломанной, но живой. В руках Чехова все умирало.

II

Нужно напомнить, хотя все это знают, что в первых своих произведениях Чехов менее всего похож на того Чехова, к которому мы привыкли в последние годы. Молодой Чехов весел, беззаботен и, пожалуй, даже похож на порхающую птичку. Свои работы он печатает в юмористических журналах. Но уже в 1888—1889 годах, когда ему было всего 27, 28 лет, появились две его вещи: рассказ «Скучная история» и драма «Иванов», которыми положено начало новому творчеству. Очевидно, в нем произошел внезапный и резкий перелом, целиком отразившийся и в его произведениях. Обстоятельной биографии Чехова мы еще не имеем, да, вероятно, и иметь не будем, по той причине, что обстоятельных биографий не бывает — я, по крайней мере, не могу назвать ни одной. Обыкновенно в жизнеописаниях нам рассказывают все, кроме того, что важно было бы узнать. Может быть, когда-нибудь выяснится с мельчайшими подробностями, у какого портного шил себе платье Чехов, но наверное мы никогда не узнаем, что произошло с Чеховым за то время, которое протекло между окончанием его рассказа «Степь» и появлением первой драмы. Если хотим знать, нужно положиться на его произведения и собственную догадливость.

«Иванов» и «Скучная история» представляются мне вещами, носящими наиболее автобиографический характер. В них почти каждая строчка рыдает — и трудно предположить, чтобы так рыдать мог человек, только глядя на чужое горе. И видно, что горе новое, нежданное, точно с неба свалившееся. Оно есть, оно всегда будет, а что с ним делать — неизвестно.

В «Иванове» главный герой сравнивает себя с надорвавшимся рабочим. Я думаю, что мы не ошибемся, если приложим это сравнение и к автору драмы. Чехов надорвался, в этом почти не может быть сомнения. И надорвался не от тяжелой, большой работы, не великий непосильный подвиг сломил его, а так, пустой, незначительный случай: упал, споткнувшись, поскользнулся. И вот бессмысленный, глупый, невидный почти случай, и нет прежнего Чехова, веселого и радостного, нет смешных рассказов для «Будильника», а есть угрюмый, хмурый человек, «преступник», пугающий своими словами даже опытных и бывалых людей.

При желании легко отделаться и от Чехова, и от его творчества. В нашем языке есть два волшебных слова: «патологический» и его собрат — «ненормальный». Раз Чехов надорвался,

мы имеем совершенно законное, освященное наукой и всеми традициями право не считаться с ним, в особенности если он уже умер и, стало быть, не может быть обиженным нашим пренебрежением. Это при желании отделаться от Чехова. Но если такого желания почему-либо нет, слова «ненормальный» и «патологический» на вас не произведут никакого действия. Может быть, вы пойдете дальше и попытаетесь найти в чеховских переживаниях критериум наиболее незыблемых истин и предпосылок нашего познания. Третьего выхода нет: нужно либо отвергнуть Чехова, либо стать его соучастником.

В «Скучной истории» герой — старый профессор; в «Иванове» герой — молодой помещик. И, однако, тема в обоих произведениях одна и та же. Профессор надорвался и этим отрезал себя и от своей прошлой жизни, и от возможности принимать деятельное участие в человеческих интересах; Иванов тоже надорвался и стал лишним, ненужным человеком. Если бы жизнь была так устроена, что одновременно с утратой здоровья, сил и способностей наступала и смерть, старый профессор и молодой Иванов не могли бы просуществовать и часу. Для слепого ясно: оба они разбиты и для жизни не годятся. Но по непонятным для нас причинам мудрая природа не озаботилась о такого рода совпадении: сплошь и рядом человек продолжает жить после того, когда он совершенно утратил способность брать от жизни то, в чем мы привыкли видеть ее сущность и смысл. И еще поразительнее: у разбитого человека обыкновенно отнимается все, кроме способности сознавать и чувствовать свое положение. Если угодно — мыслительные способности в таких случаях большей частью утончаются, обостряются, вырастают до колоссальных размеров. Нередко средний посредственный, банальный человек, попав в исключительное положение Иванова или старого профессора, изменяется до неузнаваемости. В нем появляются признаки дарования, таланта, даже гениальности. Ницше поставил когда-то такой вопрос: может ли осел быть трагическим? Он оставил его без ответа, но за него ответил гр. Толстой в «Смерти Ивана Ильича». Иван Ильич, как видно из сделанного Толстым описания его жизни, посредственная, обыкновенная натура, одна из тех, которые проходят свой путь, избегая всего трудного и проблематического, озабоченные исключительно спокойствием и приятностью земного существования. И вот, чуть только пахнуло на него холодом трагедии — он весь преобразился. Иван Ильич и его последние дни захватывают нас не меньше, чем история Сократа и Паскаля.

Замечу кстати — и это я считаю чрезвычайно важным, — что в творчестве своем Чехов находился под влиянием Толстого, и в особенности под влиянием его последних произведений[5]. Это важно в виду того, что таким образом часть «вины» Чехова падает на великого писателя земли русской. Мне представляется, что если бы не было «Смерти Ивана Ильича» — не было бы ни «Скучной истории», ни «Иванова», ни многих других замечательных произведений Чехова. Это менее всего, однако, значит, что Чехов заимствовал хоть одно слово у своего великого предшественника. У Чехова было достаточно собственного материала, и в этом смысле он в помощи не нуждался. Но едва ли молодой писатель решился бы предстать за свой собственный страх пред людьми с теми мыслями, которые составляют содержание «Скучной истории». Толстой, когда писал «Смерть Ивана Ильича», имел за собой «Войну и мир», «Анну Каренину» и прочно установившуюся репутацию первоклассного художника. Ему все было позволено. Чехов же был молодым человеком, весь литературный багаж которого сводился к нескольким десяткам мелких рассказов, приютившихся на страницах малоизвестных и не пользовавшихся влиянием периодических изданий. Если бы Толстой не проложил пути, если бы Толстой своим примером не показал, что в литературе разрешается говорить правду, говорить что угодно, Чехову пришлось бы, может быть, долго бороться с собой, прежде чем он решился бы на публичную исповедь, хотя бы в форме рассказов. Да и после Толстого какую ужасную борьбу пришлось выдержать Чехову с общественным мнением! «Зачем он пишет свои ужасные рассказы и драмы? — спрашивали себя все. — Зачем писатель систематически подбирает для своих героев такие положения, из которых нет и абсолютно не может быть никакого выхода? Что можно сказать старому профессору и его воспитаннице, Кате, в ответ на их нескончаемые жалобы?» То есть, в сущности, есть что сказать: в литературе с давних времен заготовлен большой и разнообразный запас всякого рода общих идей и мировоззрений, метафизических и позитивных, о которых учителя вспоминают каждый раз, как только начинают раздаваться слишком требовательные и неспокойные человеческие голоса. Но в том-то и дело, что Чехов, будучи сам писателем и образованным человеком, заранее, вперед, отверг всевозможные утешения, метафизические и позитивные. Даже у Толстого, тоже не слишком ценившего философские системы, вы не встречаете такого резко выраженного отвращения ко всякого рода мировоззрениям и идеям, как у Чехова.

Он хорошо знает, что мировоззрения полагается чтить и уважать, свою неспособность преклоняться перед тем, что считается образованными людьми святыней, он считает своим недостатком, с которым нужно всеми силами бороться. Он даже и борется с ним всеми силами, но безуспешно. Борьба не только ни к чему не приводит, но, наоборот, чем дольше живет Чехов, тем больше ослабевает над ним власть высоких слов — вопреки собственному разуму и сознательной воле. Под конец он совершенно эмансипируется от всякого рода идей и даже теряет представление о связи жизненных событий. В этом самая значительная и оригинальная черта его творчества. Забегая несколько вперед, я уже здесь укажу на его комедию «Чайка», в которой, наперекор всем литературным принципам, основой действия является не логическое развитие страстей, не неизбежная связь между предыдущим и последующим, а голый, *демонстративно* ничем не прикрытый случай. Читая драму, иной раз кажется, что пред тобой номер газеты с бесконечным рядом faits divers[6], нагроможденных друг на друге без всякого порядка и заранее обдуманного плана. Во всем и везде царит самодержавный случай, на этот раз дерзко бросающий вызов всем мировоззрениям. В этом, говорю, наибольшая оригинальность Чехова и — странно подумать — источник его мучительнейших переживаний. Он не хотел оригинальности, он делал нечеловеческие напряжения, чтобы быть, как все, — но от судьбы не уйдешь! Сколько людей, особенно среди писателей, из кожи лезут, чтобы быть не похожими на других, и все-таки не могут освободиться от шаблона — а вот Чехов против воли стал своеобразным! Очевидно, что условием своеобразности является не готовность во что бы то ни стало высказывать неприятные суждения. Самая новая и смелая мысль может оказаться и часто оказывается пошлой и скучной. Чтобы стать оригинальным, нужно не выдумывать мысль, а совершить дело, трудное и болезненное. И так как люди бегут труда и страданий, то обыкновенно действительно новое рождается в человеке против его воли.

III

«С совершившимся фактом мириться нельзя, не мириться тоже нельзя, а середины нет». «Действовать» при таких условиях невозможно, стало быть, остается «упасть на пол, кричать и биться головой об пол». Так говорит Чехов об одном из

своих героев, но мог бы сказать обо всех без исключения. Заботами автора они поставлены в такое положение, что им остается только одно: упасть на пол и колотиться головой о стену. Со странным, загадочным упорством они отвергают все принятые способы спасения. Николай Степанович («Скучная история») мог бы попытаться забыться или утешиться воспоминаниями из своего прошлого. Но воспоминания только раздражают его. Он был выдающимся ученым — теперь работа валится из его рук. Он умел два часа подряд на лекции удерживать внимание аудитории, теперь его не хватает и на четверть часа. У него были друзья и товарищи, он любил своих учеников и помощников, свою жену, своих детей, теперь ему ровно ни до кого нет дела. Если люди и возбуждают в нем какие-либо чувства, то разве только ненависть, злобу и зависть. Он должен признаться себе в этом с той правдивостью, которая неизвестно почему, зачем и откуда пришла к нему на смену прежнему, свойственному всем умным и нормальным людям дипломатическому искусству видеть и говорить лишь то, что способствует добрым человеческим отношениям и здоровым внутренним настроениям. Все, о чем он теперь думает, все, что он теперь видит, только отравляет ему и другим те небольшие радости, которыми красится человеческая жизнь. Он чувствует с ясностью, которой не достигал никогда в лучшие дни и часы своих прежних теоретических изысканий, что он стал преступником — ничего не преступив. Все, что он прежде делал, было хорошо, нужно, полезно. Он рассказывает о своем прошлом, и вы видите, что он всегда был прав и мог бы разрешить самому суровому судье во всякое время дня и ночи прийти к нему — проверить не только дела его, но и помыслы. А теперь не только посторонний осудил бы его — он сам себя осуждает. Он откровенно признается, что весь соткан из зависти и ненависти. «Самое лучшее и святое право королей, — говорит он, — это право помилования. И я всегда чувствовал себя королем, был снисходителен, охотно прощал всех направо и налево... Но теперь я уже не король. Во мне происходит нечто такое, что прилично только рабам: в голове моей день и ночь бродят злые мысли, а в душе свили себе гнездо чувства, каких я не знал раньше. Я и ненавижу, и презираю, и негодую, и возмущаюсь, и боюсь. Я стал не в меру строг, требователен, раздражителен, нелюбезен, подозрителен». Что это значит? Если новые мысли и новые чувства произошли от перемены убеждений, то откуда могла взяться такая перемена? Разве мир стал хуже, а я лучше, или раньше я был слеп и равноду-

шен? Если же эта перемена произошла от общего упадка физических и умственных сил, — я ведь болен и каждый день теряю в весе, — то положение мое жалко: значит, мои новые мысли ненормальны, нездоровы, я должен стыдиться их и считать ничтожными...»

Такой вопрос ставит старый, умирающий профессор, а вместе с ним и Чехов. Что лучше? Быть ли королем, или старой, завистливой, злой «жабой», как он называет себя в другом месте? Вопрос оригинальный, спору нет. Вы чувствуете в приведенных словах, чего стоила Чехову его оригинальность, и с какой великой радостью, в ту минуту, когда для него выяснялась его «новая» точка зрения, отдал бы он все свои оригинальные мысли за самую обыкновенную, банальную способность доброжелательства. Для него сомнений нет, его образ мыслей жалок, отвратителен, постыден. Его настроения ему так же противны, как и его наружность, которую он описывает в следующих выражениях: «Я изображаю из себя человека 62 лет, с лысой головой, с вставленными зубами и с неизлечимым тиком. Насколько блестяще и красиво мое имя, настолько тускл и безобразен я сам. Голова и руки у меня трясутся от слабости; шея, как у одной тургеневской героини, похожа на ручку контрабаса, грудь впалая, спина узкая. Когда я говорю или читаю, рот у меня кривится в сторону; когда улыбаюсь, все лицо покрывается старческими, мертвенными морщинами». Хороша фигура? Хороши настроения? Поглядеть со стороны на такого урода, и в сердце самого доброго и сострадательного человека невольно шевельнется жестокая мысль; поскорее добить, уничтожить эту жалкую и отвратительную гадину, или, если нельзя в силу существующих законов прибегнуть к такой решительной мере — то по крайней мере припрятать его подальше от человеческих глаз, куда-нибудь в тюрьму, в больницу, в сумасшедший дом: приемы борьбы, разрешаемые не только законодательством, но, если не ошибаюсь, и вечной моралью. Но тут вы наталкиваетесь на особый вид сопротивления. Физических сил для борьбы с тюремщиками, палачами, больничными служителями и моралистами у старого профессора нет: его и малый ребенок свалит. Убеждения и просьбы — он знает это — не помогут. И он пускается на отчаянное средство: страшным, диким, раздирающим душу голосом он начинает кричать на весь мир о каких-то правах своих. «Мне хочется прокричать не своим голосом, что меня, знаменитого человека, судьба приговорила к смертной казни, что через каких-нибудь полгода здесь, в аудитории, будет хозяй-

ничать другой. Я хочу прокричать, что я отравлен; новые мысли, которых я не знал раньше, отравили последние дни моей жизни и продолжают жалить мой мозг, как москиты. И в то же время мое положение представляется мне таким ужасным, что мне хочется, чтобы все мои слушатели ужаснулись, вскочили с мест и в паническом страхе, с отчаянным криком, бросились к выходу». Доводы профессора едва ли на кого-нибудь подействуют — да я и не знаю, есть ли в приведенных словах доводы. Но этот ужасающий, нечеловеческий стон! Представьте себе картину, лысый, безобразный старик, с трясущимися руками, с искривленным ртом, с высохшей шеей, с обезумевшими от страха глазами, валяется, как зверь, на земле, и вопит, вопит, вопит! Чего ему нужно?! Он прожил длинную, интересную жизнь, теперь осталось бы только красиво закончить ее, возможно тихо, спокойно, и торжественно распростившись с земным существованием. Но он рвет и мечет, призывает к суду чуть ли не всю вселенную и судорожно цепляется за оставшиеся ему дни. А Чехов? Что делает Чехов? Вместо того, чтобы равнодушно пройти мимо, он берет сторону чудовищного урода, он посвящает десятки страниц его «душевным переживаниям» и постепенно доводит читателя до того, что, вместо естественного и законного чувства негодования, в его сердце зарождаются ненужные и опасные симпатии к разлагающемуся и гниющему существованию. Ведь *помочь* профессору нельзя — это знает всякий. А если нельзя помочь, то, стало быть, нужно забыть: это прописная истина. Какая польза, какой смысл может быть в бесконечном расписывании, гр. Толстой сказал бы — размазывании, невыносимых мук агонии, неизбежно приводящей к смерти?

Если бы «новые» мысли и чувства профессора блистали красотой, благородством, самоотверженностью — тогда дело иное: читатель мог бы кой-чему поучиться. Но, как видно из рассказа Чехова, все эти качества принадлежали старым мыслям его героя. Теперь, с началом болезни, в нем зародилось непобедимое отвращение ко всему, что хотя издалека напоминает высокие чувства. Когда его воспитанница, Катя, обращается к нему за советом, что делать, — он, знаменитый ученый, друг Пирогова, Кавелина и Некрасова, воспитавший столько поколений молодежи, не знает, что сказать ей. Бессмысленно перебирает он в своей памяти целый ряд хороших слов — но они потеряли для него всякое значение. Что ответить ей? — спрашивает он себя. «Легко сказать — трудись или раздай свое имущество бедным или познай самого себя, и потому, что

легко сказать, я не знаю, что ответить». Катя, еще молодая, здоровая и красивая женщина, стараниями Чехова попала, как и профессор, в мышеловку, из которой человеческими силами не вырваться. И с тех пор, как она познала безнадежность, она завоевала все симпатии автора. Пока человек пристроен к какому-нибудь делу, пока человек имеет хоть что-нибудь впереди себя — Чехов к нему совершенно равнодушен. Если и описывает его, то обыкновенно наскоро и в небрежно-ироническом тоне. А вот когда он запутается, да так запутается, что никакими средствами его не выпутаешь, — тогда Чехов начинает оживляться. Тогда у него являются краски, энергия, подъем творческих сил, вдохновение. В этом, может быть, секрет его политического индифферентизма. Несмотря на все свое недоверие к проектам лучшего будущего, Чехов, как и Достоевский, очевидно, не был вполне убежден в том, что общественные реформы и наука бессильны. Как ни труден социальный вопрос, но все же он может быть разрешим. Может, когда-нибудь людям и суждено хорошо устроиться на земле, так, чтобы и жить, и умирать без мук, и что дальше этого идеала человечество не может идти; может быть, авторы толстых трактатов о прогрессе угадывают и прозревают что-то. Но именно потому их дело чуждо Чехову. Его сначала инстинктивно, а потом и сознательно влекло к неразрешимым по существу проблемам, вроде той, которая изображена в «Скучной истории»; в наличности бессилие, инвалидство, впереди неизбежная смерть, и никаких надежд хоть сколько-нибудь изменить положение. Такое влечение, все равно инстинктивное или сознательное, явно противоречит требованиям здравого рассудка и нормальной воли. Но от Чехова, от надорвавшегося человека, нельзя ожидать ничего другого. О безнадежности всякий знает или слыхал. Сплошь и рядом на наших глазах разыгрываются ужасные, невыносимые трагедии, и если бы каждый погибающий, по примеру Николая Степановича, по поводу своей гибели подымал такую ужасную тревогу, жизнь обратилась бы в кромешный ад. Николай Степанович обязан не выкрикивать о своих муках на весь мир, а позаботиться о том, чтобы возможно меньше беспокоить людей. И Чехов обязан был бы всячески помогать ему в этом почтенном деле. Мало ли скучных историй на свете — всех не перечтешь! Особенно такого рода истории, как та, о которой рассказывает Чехов, — их бы следовало с особенным старанием припрятывать как можно дальше от человеческих взоров. Ведь здесь мы имеем дело с разложением живого организма.

Что бы сказали человеку, который воспротивился бы преданию земле трупов, который стал бы выкапывать из могил разлагающиеся и гниющие тела, хотя бы на том основании, вернее, под тем предлогом, что это тела близких ему, даже знаменитых, прославленных, гениальных людей?! Такое занятие в нормальном, здоровом духе не может вызвать ничего, кроме отвращения и страха. В старину колдуны, кудесники, волхвы, по народному поверью, водились с мертвецами и находили в этом страшном занятии что-то вроде удовлетворения или даже настоящее удовлетворение. Но они обыкновенно прятались от людей в леса и пещеры, уходили в пустыни и горы, чтоб там в одиночестве предаваться своим противоестественным склонностям. И если случайно удавалось обнаружить их дела, здоровые люди отвечали им кострами, виселицами, пытками. То, что называется злом, худший вид зла обыкновенно имел своим источником и началом интерес и вкус в мертвечине. Человек прощал всякое преступление — жестокость, насилие, убийство, но никогда он не прощал бескорыстной любви и искания тайны смерти. В этом смысле свободная от предрассудков современность немного дальше зашла, чем средневековье. Может быть, разница лишь в том, что мы, занятые практическими делами, утратили естественное чутье добра и зла. Мы теоретически даже убеждены, что колдунов и волхвов в наше время не бывает и быть не может. Наша уверенность и беспечность в этом отношении доходила до того, что почти все даже в Достоевском видели только художника и публициста и серьезно спорили с ним о том, нужны ли русскому народу розги и брать ли нам Константинополь[7].

Один Михайловский смутно догадывался, в чем тут дело, и называл автора «Карамазовых» кладоискателем. Я говорю: смутно догадывался, ибо мне представляется, что это замечание было сделано покойным критиком отчасти в иносказательном, как будто даже в шутливом тоне. А меж тем никто из других критиков Достоевского не обмолвился даже случайно более метким словом. И Чехов был кладоискателем, волхвом, кудесником, заклинателем. Этим объясняется его исключительное пристрастие к смерти, разложению, гниению, к *безнадежности.*

Не один Чехов, конечно, брал сюжетом для своих произведений смерть. Но дело не в сюжете, а в том, как сюжет трактуется. Чехов понимает это. «Во всех мыслях, чувствах и понятиях, какие я составляю обо всем, — рассказывает он, — нет чего-то общего, что связывало бы все в одно целое. Каждое

19 Зак. 3516

чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях о науке, литературе, учениках, даже во всех картинах, которые рисует мое воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что называется общей идеей, богом живого человека. А раз нет этого, значит, нет ничего. При такой бедности достаточно было серьезного недуга, страха смерти, влияния обстоятельств и людей, чтобы все, что я прежде считал своим мировоззрением и в чем видел смысл и радость своей жизни, перевернулось вверх дном и разлетелось в клочья». В приведенных словах выражается одна из самых «новых» мыслей Чехова — ею же определяется и все последующее творчество его. Выражена она в скромной, покаянной форме — человек признается в неспособности подчинить свои мысли высшей идее, и в такой неспособности видит свою слабость. И этого было достаточно, чтобы до некоторой степени отвести от него громы критики и суда общественного мнения. Кающихся грешников мы охотно прощаем! Совершенно напрасная снисходительность: недостаточно признать себя виновным, чтобы искупить свою вину. Что из того, что Чехов посыпал пеплом главу и публично признал себя «виноватым», если внутренне он остался неизменным? Если в то время, когда он на словах признавал общую идею богом (правда, с маленькой буквы), он ровно ничего не сделал для нее. На словах воскуривает фимиам «богу», на деле проклинает его. Прежде, до болезни, «мировоззрение» приносило ему радость, теперь — разлеталось в клочья! Не естественно ли поставить вопрос: да приносило ли ему «мировоззрение» когда бы то ни было радость? Может быть, радости имели свой собственный, автономный источник; а мировоззрение приглашалось только в качестве свадебного генерала, для внешней торжественности, и никогда никакой существенной роли не играло? Чехов обстоятельно рассказывает о том, какие радости ему приносили научные работы, занятия с учениками, семья, хороший обед и так далее. При всем этом присутствовало и мировоззрение с идеей, и не только не мешало, но как будто бы украшало жизнь. Так что казалось, что ради идеи и работаешь, и семью создаешь, и обедаешь. А теперь, когда приходится ради идеи бездействовать, мучиться, не спать по ночам, с отвращением глотать постылые куски, мировоззрение разлетелось в клочья! Выходит, стало быть, мировоззрение с обедом годится, обед без мировоззрения тоже годится (это доказательства не требует), а мировоззрение an und für sich[8] не имеет никакой цены... В этом сущность приведенных слов Чехова. Он с ужасом призна-

ет в себе присутствие такой «новой» мысли. Ему кажется, что это только он такой слабый и ничтожный человек, что всем другим — хлебом не корми — только подавай идеи и мировоззрения... Так оно, собственно, и выходит, если поверить тому, что люди в книгах рассказывают... Чехов всячески бичует, мучает и терзает себя, но дела изменить не может. Хуже того. Мировоззрения и идеи, к которым очень многие относятся довольно равнодушно, — в сущности, другого отношения эти невинные вещи и не заслуживают, — становятся для Чехова предметом тяжелой, неумолимой и беспощадной ненависти. Он не умеет сразу освободиться от власти идей и потому начинает долгую, упорную и медленную, я бы сказал, партизанскую войну с поработившими его тиранами. Борьба его в общем и в отдельных эпизодах представляет большой захватывающий интерес именно вследствие того, что еще до сих пор наиболее видные представители литературы убеждены, что идеям присуща чудодейственная сила. Чем занимается большинство писателей? Строят мировоззрения — и полагают при этом, что занимаются необыкновенно важным, священным делом! Чехов оскорбил очень многих деятелей литературы. Если его все-таки относительно щадили, то это произошло, во-первых, оттого, что он был очень осторожен и воевал с таким видом, как будто приносил дань врагу, а во-вторых, таланту многое прощается.

IV

Содержание «Скучной истории», таким образом, сводится к тому, что профессор, делясь своими «новыми» мыслями, в сущности, заявляет, что он не находит возможным признать над собой власть «идеи» и добросовестно выполнить то, что люди называют высшей целью, и в служении чему принято видеть назначение, святое назначение человека. «Пусть меня судит Бог, — у меня не хватает мужества поступить по совести», — вот единственный ответ, который находит в своей душе Чехов на все требования «мировоззрения». И такое отношение к мировоззрению становится второй природой Чехова. Мировоззрение требует, человек признает справедливость требований и методически не исполняет ни одного из них. Причем признание справедливости требований постепенно идет на убыль. В «Скучной истории» идея еще судит человека и терзает его с той беспощадностью, которая свойственна всему нежи-

вому и неодухотворенному. Точно заноза, впившаяся в живое тело, чуждая и враждебная организму, идея безжалостно выполняет свою высокую миссию — до тех пор, пока у человека не созревает твердая решимость вырвать ее из себя, как бы болезненна ни была эта трудная операция. Уже в «Иванове» роль идеи меняется. Уже не она преследует Чехова, а Чехов преследует ее самыми отборными насмешками и презрением. Голос живой природы берет верх над наносными культурными привычками. Правда, борьба еще продолжается, если угодно, даже ведется с переменным счастьем. Но прежней покорности нет. Все больше и больше Чехов эмансипируется от прежних предрассудков и идет — куда? На этот вопрос он едва ли умел бы ответить. Но он предпочитает оставаться без всякого ответа, чем принять какой бы то ни было из традиционных ответов. «Мне отлично известно, что проживу я еще не больше полугода; казалось бы, меня теперь должны бы больше всего занимать вопросы о загробных потемках и о тех видениях, которые посетят мой замогильный сон. Но почему-то душа моя не хочет знать этих вопросов, хотя ум сознает всю их важность». Ум снова, в противоположность тому, что было раньше, почтительно выталкивается за дверь, и его права передаются «душе», темному, неясному стремлению, которому Чехов теперь, когда он стоит перед роковой чертой, отделяющей человека от вечной тайны, инстинктивно доверяет больше, чем светлому, ясному сознанию, наперед предопределяющему даже замогильные перспективы. Научная философия возмутится? Чехов подкапывается под незыблемейшие ее устои? Но ведь Чехов надорвавшийся, ненормальный человек. Его можно не слушать, но раз вы уж решили его выслушать, нужно наперед быть ко всему готовым. Нормальный человек, если он даже метафизик самого крайнего, заоблачного толка, всегда пригоняет свои теории к нуждам минуты; он разрушает лишь затем, чтобы потом вновь строить из прежнего материала. Оттого у него никогда не бывает недостатка в материале. Покорный основному человеческому закону, уже давно отмеченному и формулированному мудрецами, он ограничивает и довольствуется скромной ролью искателя форм. Из железа, которое он находит в природе готовым, он выковывает меч или плуг, копье или серп. Мысль творить из ничего едва ли даже приходит ему в голову. Чеховские же герои, люди ненормальные par excellence[9], поставлены в противоестественную, а потому страшную, необходимость творить из ничего. Пред ними всегда безнадежность, безысходность, абсолютная невозможность

какого бы то ни было дела. А меж тем они живут, не умирают...

Тут является любопытный и необыкновенно важный вопрос. Я сказал, что противно человеческой натуре творить из ничего. Но вместе с тем природа часто отнимает у человека готовый материал и вместе с тем повелительно требует от него творчества. Значит ли это, что природа противоречит самой себе? Что она извращает свои созданья? Не правильнее ли допустить, что понятие об извращении имеет чисто человеческое происхождение? Может быть, природа гораздо экономнее и мудрее наших мудрецов и, может быть, мы узнали бы гораздо больше, если бы, взамен того, чтоб делить людей на лишних и нелишних, полезных и вредных, добрых и злых, мы, подавив в себе на время склонность к субъективной оценке, попытались бы доверчивей отнестись к ее творениям? А то сейчас «недобрые огоньки», кладоискатель, кудесник, колдун — и воздвигается между людьми стена, которую не только логическими доводами, но и пушками не разобьешь. Я мало надеюсь, что приведенное соображение покажется убедительным для тех, кто привык охранять норму. Да, вероятно, и не нужно, чтобы сгладилось живущее между людьми представление о принципиальной противоположности добра и зла, как не нужно, чтобы молодые рождались с жизненным опытом взрослых, чтоб исчезли с лица земли румянец и черные кудри. Во всяком случае, это невозможно. Много тысячелетий насчитывает мир, много народов жило и умирало на земле, но, насколько мы знаем по сохранившимся книгам и преданиям, спор добра со злом никогда не прекращался. И всегда было так, что добро не боялось дневного света, что добрые жили общественной, объединенной жизнью, а зло пряталось во мраке, и злые всегда были одинокими. Иначе и быть не может.

Чеховские герои все боятся света, чеховские герои — одиноки. Они стыдятся своей безнадежности и знают, что люди им не могут помочь. Они идут куда-то, может быть, и вперед, но никого за собой не зовут. У них все отнято, и они все должны создать. Вероятно, отсюда то нескрываемое презрение, с которым они относятся к наиболее ценным продуктам обыкновенного человеческого творчества. О чем бы вы ни заговорили с чеховским героем, у него на все один ответ: *меня никто не может ничему научить*. Вы предлагаете ему новое мировоззрение, но он с первых слов ваших уже чувствует, что все оно сводится к попытке на новый манер переложить старые кирпичи и камни, и нетерпеливо, часто грубо, отворачивается от

вас. Чехов крайне осторожный писатель. Он боится общественного мнения и считается с ним. И все-таки, какую нескрываемую брезгливость проявляет он к принятым идеям и мировоззрениям. В «Скучной истории» он, по крайней мере, сохраняет внешне почтительный тон и позу. Впоследствии он бросает всякие предосторожности и, вместо того чтобы упрекать себя в неспособности покориться общей идее, открыто возмущается и даже высмеивает ее. Уже в «Иванове» это выражено в достаточной степени — недаром эта драма в свое время вызвала такую бурю негодования. Иванов, как я уже говорил, поконченный человек. Все, что может сделать с ним художник, — это прилично похоронить его, т. е. похвалить его прошлое, пожалеть о настоящем и затем, чтобы смягчить безотрадное впечатление, производимое смертью, — пригласить на похороны общую идею. Можно вспомнить о мировых задачах человечества в какой-либо из бесчисленных готовых форм — и трудный, казавшийся неразрешимым, случай устранен. Наряду с умирающим Ивановым следовало бы нарисовать светлую, молодую, многообещающую жизнь, и впечатление смерти и разрушения потеряло бы всю свою остроту и горечь. Но Чехов поступает прямо обратно: вместо того чтобы дать молодости и идее власть над разрушением и смертью, как то делалось во всех философских системах и во многих художественных произведениях, он демонстративно делает центром всех событий ни на что не годную развалину Иванова. Наряду с Ивановым есть молодые жизни, идее тоже дан свой представитель. Но молодая Саша, прелестная и обаятельная девушка, всей душой полюбившая разбитого героя, не только не спасает своего возлюбленного, но сама гибнет под бременем непосильной задачи. А идея? Достаточно вспомнить только фигуру доктора Львова, которому Чехов доверил ответственную роль представителя всемогущей властительницы, и вы сразу поймете, что он считает себя не подданным и данником ее, а злейшим врагом. Стоит доктору Львову разинуть рот, и все действующие лица, точно сговорившись, наперерыв самым оскорбительным образом торопятся оборвать его — насмешками, угрозами, чуть ли не подзатыльниками. А между тем юный доктор исполняет свои обязанности представителя великой державы не менее умело и добросовестно, чем его предшественники — Стародумы и другие почтенные герои старинной драмы. Он вступается за обиженных, хочет восстановить попранные права, возмущается неправдой и т. д. Разве он вышел за пределы своих пол-

номочий? Нет, конечно. Но там, где царствуют Ивановы и безнадежность, нет и не может быть места для идеи.

Вместе жить им невозможно. И на глазах у изумленного читателя, привыкшего думать, что все царства могут пасть и погибнуть, и что лишь мощь царства идеи несокрушима in saecula saeculorum*, происходит неслыханное зрелище, идея свергается с трона беспощадным, разбитым, ни на что не годным человеком! Чего только не говорил Иванов! Уже с первого действия он выпаливает такую тираду, и не перед первым встречным, а перед олицетворенной идеей — Стародумом-Львовым: «Я имею право вам советовать. Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках, а выбирайте себе что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок, без лишних звуков. Вообще всю жизнь стройте по шаблону. Чем серее и монотоннее фон, тем лучше. Голубчик, не воюйте в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены. Да хранит вас Бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей... Запритесь себе в свою раковину и делайте свое маленькое, Богом данное дело... Это теплее, честнее и здоровее». Доктор Львов, представитель всемогущей, самодержавной идеи, чувствует, что его повелительница оскорблена в своих державных правах, что терпеть подобные оскорбления значит фактически отказаться от суверенитета. Ведь Иванов был и должен оставаться вассалом. Как повернулся у него язык советовать, как смел он возвысить голос там, где он должен был благоговейно слушать и безмолвно, безропотно повиноваться?! Ведь это бунт! Львов пытается выпрямиться во весь рост и с достоинством ответить дерзкому мятежнику. Но у него ничего не выходит. Дрожащим, нетвердым голосом он бормочет привычные слова, которые еще так недавно имели всепобеждающую силу. Но они не оказывают обычного действия. Их сила ушла. Куда? Львов даже и признаться себе не смеет: к Иванову. И это уже ни для кого больше не тайна. Каких бы подлостей и гадостей ни наделал Иванов, — а Чехов не скупится в этом смысле, и в послужном списке его героя значатся всевозможные преступления, вплоть до почти сознательного убийства преданной ему женщины, — все же пред ним, а не перед Львовым склоняется общественное мнение. Иванов — дух разрушения, грубый, резкий, безжалостный, ни перед чем не останавливающийся. А слово «подлец», которое с мучительным усилием вырывает из

* во веки веков (*лат.*).

себя и посылает ему доктор, к нему не пристает. Он как-то прав, своей особенной, никому не понятной, но бесспорной, если верить Чехову, правотой. Саша, молодое, чуткое, даровитое существо, идет к нему поклониться, равнодушно минуя фигуру честного Стародума-Львова. Вся драма на этом построена. Иванов, правда, под конец стреляется — и это, если угодно, может дать формальное основание думать, что окончательная победа все-таки осталась за Львовым. И Чехов хорошо сделал, что так закончил пьесу, — не затягивать же ее до бесконечности. А досказать историю Иванова дело не легкое. Чехов потом еще 15 лет писал, все досказывал недосказанное, а все-таки пришлось оборвать, не дойдя до конца...

Тот, кто вздумал бы обращенные Ивановым к Львову слова истолковывать в том смысле, что Чехов, подобно Толстому времени «Войны и мира», видел в обыденном устройстве жизни свой «идеал», плохо понял бы автора. Чехов только оборонялся против «идеи» и говорил ей самое обидное, что приходило в голову. Ибо что может быть обиднее для идеи, чем выслушивать похвалу обыденности?! Но при случае Чехов умел не менее ядовито обрисовать и обыденность. К примеру, хотя бы рассказ «Учитель словесности». Учитель совсем живет по преподанному Ивановым рецепту. И служба, и жена Манюся — не еврейка, не психопатка, не синий чулок, — и дом раковина, и т. д., и все это не мешает Чехову полегоньку да помаленьку загнать бедного учителя в обычную западню-мышеловку, довести его до такого состояния, что остается только «упасть на пол, кричать и биться головой о пол». У Чехова «идеала» не было, даже идеала обыденности, который с таким неподражаемым, несравненным мастерством воспел в своих ранних произведениях граф Толстой. Идеал предполагает подчинение, добровольный отказ от своих прав на независимость, свободу и силу — такого рода требования, даже намеки на такого рода требования возбуждали в Чехове всю силу отвращения и омерзения, на которые только он был способен...

V

Итак, *настоящий, единственный герой Чехова — это безнадежный человек.* «Делать» такому человеку в жизни абсолютно нечего — разве колотиться головой о камни. Нет ничего удивительного, что такой человек невыносим для окружающих. Он всюду вносит смерть и разрушение. Он сам это знает,

но не в силах сторониться от людей. Он всей душой стремится вырваться из своего ужасного положения. Больше всего его влечет к свежим, молодым, нетронутым существам: он надеется с их помощью вернуть свое утраченное право на жизнь. Напрасная надежда! Начало разрушения всегда оказывается всепобеждающим, и чеховский герой в конце концов остается предоставленным самому себе. У него ничего нет, он все должен создать сам. И вот «творчество из ничего», вернее, возможность творчества из ничего — единственная проблема, которая способна занять и вдохновить Чехова. Когда он обобрал своего героя до последней нитки, когда герою остается только колотиться головой о стенку, Чехов начинает чувствовать нечто вроде удовлетворения, в его потухших глазах зажигается странный огонь, недаром показавшийся Михайловскому недобрым. Творчество из ничего! Не выходит ли эта задача за пределы человеческих сил, человеческих прав? Для Михайловского, очевидно, не было двух ответов на этот вопрос... Что до самого Чехова, то если бы ему предложили этот вопрос в такой умышленно резкой формулировке, — он, вероятно, не умел бы на него ответить, хотя постоянно имел с ним дело. Можно, не боясь ошибиться, сказать, что те люди, которые без колебаний отвечают на него в том или ином смысле, никогда близко не подходили к нему, да и вообще ко всем так называемым последним вопросам бытия. Колебание — необходимый составной элемент в суждениях человека, которого судьба подводила к роковым задачам. Как дрожала рука у Чехова, когда он дописывал заключительные строки своей «Скучной истории»! Воспитанница профессора — самое близкое и дорогое ему, но такое же надорванное, потерявшее надежды, хотя еще молодое, существо — приехала к нему за советом в Харьков. И вот между ними происходит следующий разговор:

«— Николай Степанович! — говорит она, бледная и сжимая на груди руки. — Николай Степанович! Я не могу дольше так жить! Не могу! Ради истинного Бога, скажите скорей, сию минуту, что мне делать? Говорите, что мне делать?

— Что же я могу сказать? — недоумеваю я. — Ничего я не могу.

— Говорите, умоляю вас! — продолжает она, задыхаясь и дрожа всем телом. — Клянусь вам, что я не могу дольше так жить. Сил моих нет!

Она падает на стул и начинает рыдать. Она закинула назад голову, ломает руки, топочет ногами; шляпка ее свалилась с головы и болтается на резинке, прическа растрепалась.

— Помогите мне, помогите! — умоляет она. — Не могу я дольше!

— Ничего я не могу сказать тебе, Катя, — говорю я.

— Помогите! — рыдает она, хватая меня за руку и целуя ее. — Ведь вы мой отец, мой единственный друг. Ведь вы умны, образованны, долго жили! Вы были учителем! Говорите же, что мне делать?

— По совести, Катя, не знаю.

Я растерялся, сконфузился, тронут рыданьями Кати и едва стою на ногах.

— Давай, Катя, завтракать, — говорю я, натянуто улыбаясь. — Будет плакать!

И тотчас же прибавляю упавшим голосом:

— Меня скоро не станет, Катя...

— Хоть одно слово, хоть одно слово! — плачет она, протягивая ко мне руки...»

Но этого слова не нашлось у профессора. Он переводит разговор на погоду, Харьков и прочие безразличные вещи. Катя встает и, не глядя на него, протягивает ему руку. «Мне хочется спросить, — кончает он свой рассказ, — значит, на похоронах у меня не будешь? Но она не глядит на меня, рука у нее холодная, словно чужая... Я молча провожаю ее до дверей. Вот она вышла от меня, идет по длинному коридору, не оглядываясь. Она знает, что я гляжу ей вслед, и, вероятно, на повороте оглянется. Нет, не оглянулась. Черное платье в последний раз мелькнуло, затихли шаги... Прощай, мое сокровище!»... «Не знаю», только этими словами умеет ответить на вопрос Кати умный, образованный, долго живший, всю жизнь свою бывший учителем Николай Степанович! Во всем его огромном опыте прошлых лет не находится ни одного приема, правила или совета, который бы хоть сколько-нибудь соответствовал дикой несообразности новых условий его собственного и Катиного существования. Катя не может больше так жить, но и он сам не может дольше выносить своей отвратительной и позорной беспомощности. Они оба — он старый, она молодая — оба всей душой хотели бы поддержать друг друга, и оба ничего не умеют придумать. На ее «что мне делать» он отвечает: «меня скоро не станет», т. е. вопросом же; на его «меня скоро не станет» она отвечает безумным рыданием, ломанием рук и нелепым повторением одних и тех же слов. Лучше было бы ни о чем не спрашивать, не начинать «душевного», откровенного разговора. Но они еще в этом не дали себе отчета. В их прежней жизни разговор облегчал, откровенные признания сбли-

жали. Теперь наоборот: после такого свидания люди уже не в состоянии выносить друг друга. Катя уходит от старого профессора, от своего приемного, от своего родного отца и друга с сознанием, что он ей стал чужим. Она даже, уходя, не обернулась к нему. Оба почувствовали, что им осталось только колотиться головой о стену. В этом занятии каждый действует за свой страх, и об утешающем единении душ уже нельзя мечтать...

VI

Чехов знал, до чего он договорился в «Скучной истории» и в «Иванове». Некоторые критики тоже знали и поставили ему это на вид. Не берусь сказать, что именно — боязнь ли общественного мнения, или ужас перед сделанными открытиями, или то и другое вместе, но, очевидно, у Чехова был момент, когда он решился во что бы то ни стало покинуть занятую им позицию и повернуть назад. Плодом такого решения была «Палата № 6». В этом рассказе действующим лицом является все тот же, знакомый нам, чеховский человек, доктор. И обстановка довольно привычная, хотя несколько измененная. В жизни доктора ничего особенного не произошло. Он попал в провинциальную дыру и постепенно, все сторонясь от людей и жизни, дошел до состояния совершенной безвольности, которая в его представлении стала идеалом человеческого существования. Он ко всему равнодушен, начиная со своей больницы, в которой он почти не бывает, где царствует пьяный и грубый фельдшер, где обирают, залечивают больных.

В психиатрическом отделении хозяйничает сторож из отставных солдат, справляющийся кулаками с неспокойными пациентами. Доктору — все равно, точно он живет где-то далеко, в ином мире, и не понимает того, что происходит на его глазах. Случайно попадает он в психиатрическое отделение и вступает в беседу с одним из больных. Больной жалуется ему на порядки, точнее, на отвратительные беспорядки в отделении. Доктор спокойно выслушивает его слова, но реагирует на них не делом, а словами же. Он пытается доказать своему сумасшедшему собеседнику, что внешние условия не могут на нас иметь никакого влияния. Сумасшедший не соглашается, говорит ему дерзости, представляет возражения, в которых, как в мыслях многих помешанных, наряду с бессмысленными утверждениями встречаются очень глубокие замечания. Даже,

пожалуй, первых очень мало, так что по разговору и не догадаешься, что имеешь дело с больным. Доктор в восторге от своего нового знакомства, но пальцем о палец не ударит, чтоб облегчить чем-нибудь его. Теперь, как и прежде, несчастный находится во власти сторожа, который, при малейшем неповиновении, бьет его. Больной, доктор, окружающие, вся обстановка больницы и квартиры доктора описаны с удивительным талантом. Все настраивает к абсолютному несопротивлению и фаталистическому равнодушию: пусть пьянствуют, дерутся, грабят, насильничают — все равно, так, видимо, предопределено на высшем совете природы. Исповедуемая доктором философия бездействия точно подсказана и нашептана неизменными законами человеческого существования. Кажется, нет сил вырваться из ее власти. До сих пор все более или менее в чеховском стиле. Но конец — совсем иного рода. Доктор сам, благодаря интригам своего коллеги, попадает в психиатрическое отделение больницы в качестве пациента. Его лишают свободы, запирают в больничном флигеле и даже бьют, бьет тот самый сторож, с которым он учил мириться своего сумасшедшего собеседника и на глазах у этого собеседника. Доктор мгновенно пробуждается точно от сна. В нем является жажда борьбы, протеста. Правда, он тут же умирает, но идея все-таки торжествует. Критика могла считать себя вполне удовлетворенной — Чехов открыто покаялся и отрекся от теории непротивления. И, кажется, «Палату № 6» в свое время очень сочувственно приняли. Кстати прибавим, что доктор умирает очень красиво: в последние минуты видит стадо оленей и т. п.

И в самом деле, построение рассказа не оставляет сомнения. Чехов хотел уступить и уступил. Он почувствовал невыносимость безнадежности, невозможность творчества из ничего. Колотиться головой о камни, вечно колотиться головой о камни — это так ужасно, что лучше уже вернуться к идеализму. Оправдалась дивная русская поговорка: от сумы и от тюрьмы не зарекайся. Чехов примкнул к сонму русских писателей и стал воспевать идею. Но — не надолго! Ближайший по времени рассказ его «Дуэль» носит уже иной характер. Развязка в нем тоже как будто бы идеалистическая, но только как будто бы. Главный герой Лаевский — «паразит», как все чеховские герои. Он ничего не делает и ничего делать не умеет. Даже не хочет, живет наполовину на чужой счет, входит в долги, соблазняет женщин и т. п. Положение его невыносимое. Живет с чужой женой, которая опостылела ему, как и собственная особа, но от которой он не умеет избавиться, вечно нуждается и

кругом в долгах, знакомые его не любят и презирают. Он всегда так чувствует себя, что готов бежать без оглядки, все равно куда, лишь бы уйти с того места, где он сейчас живет. И его незаконная жена приблизительно в таком же, если не более ужасном, состоянии. Неизвестно зачем, без любви, даже без влечения, она отдается первому встречному пошляку. Потом ей кажется, что ее с ног до головы облили грязью, и эта грязь так пристала к ней, что не смоешь даже целым океаном воды. И вот такая парочка живет на свете, в глухом городке Кавказа, и естественно привлекает внимание Чехова. Тема интересная, что и говорить: два облитых грязью человека, не выносящих ни себя, ни других...

Для контраста Чехов сталкивает Лаевского с зоологом фон Кореном, приехавшим в приморский город по важному, всеми признаваемому важным, делу — изучать эмбриологию медузы. Фон Корен, как видно по фамилии, из немцев, стало быть, нарочито здоровый и нормальный, чистый человек, потомок гончаровского Штольца, прямая противоположность Лаевскому, в свою очередь, состоящему в близком родстве со стариком Обломовым. Но у Гончарова противопоставление Обломову Штольца имело совсем иной характер и смысл, чем у Чехова. Романист 40-х годов[10] надеялся, что сближение с западной культурой обновит и воскресит Россию. И сам Обломов изображен не совсем еще безнадежным человеком. Он только ленив, неподвижен, непредприимчив. Кажется, проснись он — он десяток Штольцев за пояс заткнет. Иное дело Лаевский. Этот уже проснулся, давно проснулся, — но его пробуждение не принесло с собой добра... «Природы он не любит, Бога у него нет, все доверчивые девочки, которых он знал, сгублены им или его сверстниками, в родном саду своем он за всю жизнь не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки, а живя среди живых, не спас ни одной мухи, а только разрушал, губил и лгал, лгал». Добродушный увалень Обломов выродился в отвратительную и страшную гадину. А чистый Штольц жив и остался в своих потомках чистым! Только с новыми Обломовыми он уже иначе разговаривает. Фон Корен называет Лаевского негодяем и мерзавцем и требует к нему применения самых строгих кар. Помирить Корена с Лаевским невозможно. Чем чаще им приходится сталкиваться меж собой, тем глубже, неумолимей и беспощадней они ненавидят друг друга. Вместе жить им на земле нельзя. Одно из двух: либо нормальный фон Корен, либо вырожденец декадент Лаевский. Причем вся внешняя, материальная сила на стороне фон

Корена, конечно. Он всегда прав, всегда побеждает, всегда торжествует и в поступках своих, и в теориях. Любопытная вещь: Чехов — непримиримый враг всякого рода философии. Ни одно из действующих лиц в его произведениях не философствует, а если философствует, то обыкновенно неудачно, смешно, слабо, неубедительно. Исключение представляет фон Корен, типический представитель позитивно-материалистического направления. Его слова дышат силой, убеждением. В них есть даже пафос и максимум логической последовательности. В рассказах Чехова много героев-материалистов, но с оттенком скрытого идеализма, по выработанному в 60-х годах шаблону. Таких Чехов держит в черном теле и высмеивает. Идеализм во всех видах, явный и тайный, вызывал в Чехове чувство невыносимой горечи. Ему легче было выслушивать беспощадные угрозы прямолинейного материализма, чем принимать худосочные утешения гуманизирующего идеализма. Есть в мире какая-то непобедимая сила, давящая и уродующая человека, — это ясно до осязаемости. Малейшая неосторожность, и самый великий, как и самый малый, становится ее жертвой. Обманывать себя можно только до тех пор, пока знаешь о ней только понаслышке. Но кто однажды побывал в железных лапах необходимости, тот навсегда утратил вкус к идеалистическим самообольщениям. Он уже не уменьшает — он скорей склонен преувеличивать силу врага. А чистый, последовательный материализм, который проповедует фон Корен, наиболее полно выражает нашу зависимость от стихийных сил природы. Фон Корен говорит, точно молотом бьет, и каждый его удар попадает не в Лаевского, а в Чехова, в самые больные места его. Он дает Корену все больше и больше сил, он сам подставляет себя под его удары. Зачем? Почему? А вот подите же! Может быть, жила в Чехове тайная надежда, что самоистязание для него единственный путь к новой жизни? Он этого нам не сказал. Может, и сам не знал, а может быть, боялся оскорбить позитивистический идеализм, так безраздельно властвующий в современной литературе. Он не смел еще выступать против европейского общественного мнения — ведь наши философские мировоззрения не нами выдуманы, а занесены к нам из Европы! И чтобы не спорить с людьми, он придумал для своего страшного рассказа шаблонную, утешительную развязку. В конце рассказа Лаевский «исправляется», женится на своей любовнице, бросает беспутную жизнь и начинает старательно переписывать бумаги, чтобы уплатить долги. Нормальные люди могут быть вполне удовлетворены, ибо нор-

мальные люди в басне читают только последние строчки — мораль, а мораль «Дуэли» самая здоровая: Лаевский исправился и стал бумаги переписывать. Правда, может показаться, что такого рода конец больше похож на насмешку над моралью, но нормальные люди не слишком проницательные психологи; они боятся двойственности и с присущей им «искренностью» все слова писателя принимают за чистую монету. В добрый час!

VII

Единственная философия, с которой серьезно считался и потому серьезно боролся Чехов, был позитивистический материализм. Именно позитивистический, т. е. ограниченный, не претендующий на теоретическую законченность. Всем существом своим Чехов чувствовал страшную зависимость живого человека от невидимых, но властных и явно бездушных законов природы, а ведь материализм, в особенности научный материализм, сдержанный, не гоняющийся за последним словом и логической закругленностью, целиком сводится к обрисовке внешних условий нашего существования. Ежедневный, ежечасный, даже ежеминутный опыт убеждает нас, что одинокий, слабый человек, сталкиваясь с законами природы, постоянно должен приспособляться и уступать, уступать, уступать. Нельзя старому профессору вернуть свою молодость, нельзя надорвавшемуся Иванову скрепить себя, нельзя Лаевскому отмыть облепившую его грязь и т. д. без конца ряд неумолимых, чисто материалистических «нельзя», против которых человеческий гений не умеет выставить ничего, кроме покорности или забвения. Résigne-toi, mon coeur, dors ton sommeil de brute — иных слов мы не найдем пред лицом картин, развернувшихся в чеховских произведениях. Покорность внешняя, а под ней затаенная, тяжелая, злобная ненависть к неведомому врагу. Сон, забвение только кажущиеся — ибо разве спит, разве забывается человек, который свой сон называет sommeil de brute? Но как быть иначе? Бурные протесты, которыми наполнена «Скучная история», потребность излить наружу накопившееся негодование скоро начинают казаться ненужными и даже оскорбительными для человеческого достоинства. Последняя протестующая пьеса Чехова — «Дядя Ваня». Дядя Ваня, как старый профессор, как Иванов, бьет в набат, поднимает неслыханную тревогу по поводу своей загубленной жиз-

ни. Тоже не своим голосом он вопит на всю сцену: пропала жизнь, пропала жизнь, — точно и в самом деле кто-нибудь из окружающих его людей, кто-нибудь во всем мире может быть в ответе по поводу его беды. Ему мало крика и воплей. Он осыпает оскорблениями родную мать. Как безумный, без всякой цели, без всякой нужды он начинает палить из револьвера в своего воображаемого врага, жалкого и несчастного старика, отца некрасивой Сони. Собственного голоса ему мало, и он прибегает к револьверу. Он готов был бы палить из всех пушек, какие есть на свете, бить во все барабаны, звонить во все колокола. Ему кажется, что все люди, весь мир спит, что нужно разбудить ближних. Он готов на какую угодно нелепость, ибо разумного выхода для него нет, а сразу признаться, что нет выхода, — на это ни один человек не способен. И начинается чеховская история: примириться невозможно, не примириться тоже невозможно, остается колотиться головой о стену. Сам дядя Ваня проделывает это открыто, на людях, но как потом больно ему вспоминать о своей невоздержанной откровенности! Когда все разъезжаются после бессмысленной и мучительной сцены, дядя Ваня понимает, *что молчать* нужно было, что нельзя признаваться никому, даже самому близкому человеку в известных вещах. *Посторонний глаз не выносит зрелища безнадежности.* «Проворонил жизнь» — пеняй на себя: ты уже больше не человек, все человеческое тебе чуждо. И ближние для тебя уже не ближние, а чужие. Ты не вправе ни помогать другим, ни ждать от других помощи. Твой удел — абсолютное одиночество. Понемногу Чехов убеждается в этой «истине»: дядя Ваня — последний опыт шумного, публичного протеста, вызывающей «декларации прав». Даже и в этой пьесе неистовствует один дядя Ваня — хотя в числе действующих лиц есть и доктор Астров, и бедная Соня, которые тоже вправе были бы бушевать и даже из пушек палить. Но они молчат. Они даже повторяют какие-то хорошие, ангельские слова на тему о счастливом будущем человечества, — иначе выражаясь, они удвоенно молчат, ибо в устах таких людей «хорошие слова» обозначают совершенную оторванность от мира; они ушли от всех и никого к себе не подпускают. Хорошими словами они, как китайской стеной, оградили себя от любопытства и любознательности ближних. Снаружи они похожи на всех, — значит, внутренней их жизни никто коснуться не смеет...

Какой смысл, какое значение этой напряженной внутренней работы поконченных людей? Чехов, вероятно, на этот вопрос ответил бы теми же словами, какими Николай Степанович

отвечал на вопросы Кати: «Не знаю». Больше бы он ничего не прибавил. Но эта жизнь, больше похожая на смерть, чем на жизнь, — она одна только привлекала и занимала его. Оттого и речь его из году в год становилась тише и медлительнее. Среди наших писателей Чехов — тишайший писатель. Вся энергия героев его произведений направлена вовнутрь, а не наружу. Они ничего видимого не создают, хуже того — они все видимое разрушают своей внешней пассивностью и бездействием. «Положительный мыслитель» вроде фон Корена без колебания клеймит их страшными словами, тем более довольный собой и своей справедливостью, чем больше энергии вкладывает он в свои выражения. «Мерзавцы, подлецы, вырождающиеся, макаки» и т. д., — чего только ни придумал фон Корен по поводу Лаевских! Явный положительный мыслитель хочет принудить Лаевского переписывать бумаги. Неявные положительные мыслители, т. е. идеалисты и метафизики, бранных слов не употребляют. Зато они заживо хоронят чеховских героев на своих идеалистических кладбищах, именуемых мировоззрениями. Сам же Чехов от «разрешения вопроса» воздерживается с настойчивостью, которой большинство критиков, вероятно, желало бы лучшей участи, и продолжает свои длинные, бесконечно длинные рассказы о людях, о жизни людей, которым нечего терять — точно в мире только и было интересного, что это кошмарное висение между жизнью и смертью. О чем говорит оно нам? О жизни, о смерти? Опять нужно ответить «не знаю», теми словами, которые возбуждают наибольшее отвращение положительных мыслителей, но которые загадочным образом являются постоянным элементом в *суждениях* чеховских людей. Оттого им так близка враждебная и материалистическая философия. В ней нет ответа, обязывающего к радостной покорности. Она бьет, уничтожает человека, — но она не называет себя разумной, не требует себе благодарности, ей ничего не нужно, ибо она бездушна и бессловесна. Ее можно признавать и вместе ненавидеть. Удастся справиться с ней человеку — он прав; не удастся — vae victis!* Как отрадно звучит голос откровенной беспощадности неодушевленной, безличной, равнодушной природы сравнительно с лицемерно-сладкими напевами идеалистических, человеческих мировоззрений! А затем, и это самое главное, с природой все-таки возможна борьба! И в борьбе с природой все средства разрешаются. В борьбе с природой человек всегда ос-

* горе побежденным! (*лат.*).

тается человеком и, стало быть, правым, что бы он ни предпринял для своего спасения. Даже если бы он отказался признать основной принцип мироздания — неуничтожимость материи и энергии, закон инерции и т. д. Ибо самая колоссальная мертвая сила должна *служить* человеку, кто станет оспаривать это? Иное дело «мировоззрение»! Прежде чем изречь слово, оно ставит неоспоримое требование: человек должен служить идее. И это требование считается мало того, что само собою разумеющимся — еще необыкновенно возвышенным. Удивительно ли, что в выборе между идеализмом и материализмом Чехов склонился на сторону последнего — сильного, но честного противника? С идеализмом можно бороться только презрением, и в этом смысле сочинения Чехова не оставляют ничего желать... Как бороться с материализмом? И можно ли его победить? Может быть, читателю покажутся странными приемы Чехова, но, очевидно, он пришел к убеждению, что есть только одно средство борьбы, к которому прибегали уже древние пророки: колотиться головой о стену. Без грома, без пальбы, без набата, одиноко и молчаливо, вдали от ближних, своих и чужих, собрать все силы отчаяния для бессмысленной и давно осужденной наукой и здравым смыслом попытки. Но разве от Чехова вы вправе были ждать санкции научной методологии? Наука отняла у него все: он осужден на творчество из ничего, т. е. на такое дело, на которое нормальный человек, пользующийся только нормальными приемами, абсолютно неспособен. Чтобы сделать невозможное, нужно прежде всего отказаться от рутинных приемов. Как бы упорно мы ни продолжали научные изыскания, они не дадут нам жизненного эликсира. Ведь наука с того и начала, что отбросила как принципиально недостижимое стремление к человеческому всемогуществу: ее методы таковы, что успехи в одних областях исключают даже искания в других. Иначе говоря, научная методология определяется характером задач, поставляемых себе наукой. И действительно, ни одна из ее задач не может быть достигнута колочением головой о стену. Этот, хотя и не новый, метод (повторяю, его уже знали, им пользовались пророки) для Чехова и его героев обещает больше, чем все индукции и дедукции (к слову сказать, тоже не выдуманные наукой, а существующие с основания мира). Он подсказывает человеку таинственным инстинктом и каждый раз, когда в нем является надобность, он является на сцену. А что наука осуждает его, в этом нет ничего странного. Он, в свою очередь, осуждает науку.

VIII

Теперь, может быть, станет понятным дальнейшее развитие и направление чеховского творчества, и то, характерное у него и не повторяющееся у других, сочетание «трезвого» материализма с фанатическим упорством в искании новых, всегда окольных и проблематических путей. Он, как Гамлет, хочет подвести под своего противника «подкоп аршином глубже» [11], чтобы разом взорвать на воздух и инженера, и его строение. Терпение и выдержка его при этой тяжелой подземной работе прямо изумительны и для многих невыносимы. Везде тьма, ни одного луча, ни одной искры, а Чехов идет вперед медленно, едва-едва подвигаясь. Неопытный, нетерпеливый взор, может быть, совсем и не заметит движения. Да, пожалуй, и сам Чехов не знает наверное, подвигается ли он вперед или топчется на одном месте. Рассчитывать вперед нельзя. Нельзя даже и надеяться. Человек вступил в ту полосу своего существования, когда разум, загадывающий вперед и ободряющий, отказывает в своих услугах. Нет возможности составить себе ясное и отчетливое представление о происходящем. Все принимает фантастически бессмысленную окраску. Всему веришь и не веришь. В «Черном монахе» Чехов рассказывает о новой действительности и таким тоном, как будто сам недоумевает, где кончается действительность и начинается фантасмагория. Черный монах влечет молодого ученого куда-то в таинственную даль, где должны осуществиться лучшие мечты человечества. Окружающие люди называют монаха галлюцинацией и борются с ним медицинскими средствами — бромом, усиленным питанием, молоком. Сам Коврин не знает, кто прав. Когда он беседует с монахом, ему кажется, что прав монах, когда он видит перед собой рыдающую жену и серьезные, встревоженные лица докторов, он признается, что находится во власти навязчивых идей, ведущих его прямым путем к помешательству. Побеждает в конце концов черный монах, Коврин не в силах выносить окружающую его обыденность, разрывает с женой и ее родными, которые ему кажутся палачами, и идет куда-то, но не приходит на наших глазах никуда. Под конец рассказа он умирает, чтоб дать автору право поставить точку. Это всегда так бывает: когда автор не знает, что делать с героем, он убивает его. Вероятно, рано или поздно этот прием будет оставлен. Вероятно, в будущем писатели убедят себя и публику, что всякого рода искусственные закругления — вещь совершенно не нужная. Истощился материал — оборви пове-

ствование, хотя бы на полуслове. Чехов иногда так и делал, — но только иногда. Большей же частью он предпочитал, во исполнение традиционных требований, давать читателям развязку. Этот прием не так безразличен, как может показаться на первый взгляд, ибо он вводит в заблуждение. Взять хотя бы «Черного монаха». Смерть героя является как бы указанием, что всякая ненормальность, по мнению Чехова, ведет обязательно через нелепую жизнь к нелепой смерти. Меж тем едва ли Чехов был твердо в этом убежден. По-видимому, он чего-то ждал от ненормальности и оттого уделял так много внимания выбитым из колеи людям. К прочным, определенным заключениям он, правда, не пришел — несмотря на все напряжение творчества. Он убедился, что выхода из запутанного лабиринта нет, что лабиринт, неопределенные блуждания, вечные колебания и шатания, беспричинное горе, беспричинные радости, — словом, все, чего так боятся и избегают нормальные люди, стало сущностью его жизни. Об этом и только об этом нужно рассказывать. Не мы выдумали нормальную жизнь, не мы выдумали ненормальную жизнь. Почему же только первую считают настоящей действительностью?..

Одним из самых характерных для Чехова, а потому и замечательных его произведений должна считаться его драма «Чайка». В ней с наибольшей полнотой получило свое выражение истинное отношение художника к жизни. Здесь все действующие лица либо слепые, боящиеся сдвинуться с места, чтоб не потерять дорогу домой, либо полусумасшедшие, рвущиеся и мятущиеся неизвестно куда и зачем. Знаменитая артистка Аркадина словно зубами вцепилась в свои семьдесят тысяч, свою славу и последнего любовника. Тригорин — тоже известный писатель, изо дня в день пишет, пишет, не зная, для чего и зачем он это делает. Люди читают и хвалят его произведения, и он не принадлежит себе; он, как перевозчик Марко в сказке, не покладая рук работает, переезжая и перевозя пассажиров с берега на берег. И река, и лодка, и пассажиры до смерти надоели, — но как от них избавиться? Бросить весла первому встречному — это решение так просто, но за ним, как в сказке, нужно идти на небо. Не только Тригорин, все не слишком молодые люди в сочинениях Чехова напоминают перевозчика Марко. Их дело им явно не нужно, но они, точно загипнотизированные, не могут вырваться из власти чуждой им силы. Однообразный, ровный, унылый ритм жизни усыпил их сознание и волю. Чехов повсюду подчеркивает эту странную и загадочную черту человеческой жизни. У него люди все-

гда говорят, всегда думают, всегда делают одно и то же. Тот строит дома по раз выдуманному шаблону («Моя жизнь»)[12], другой с утра до вечера разъезжает по визитам, собирая рубли («Ионыч»), третий скупает дома («Три года»)[13]. Даже язык действующих лиц умышленно однообразен по поговорке — заладила сорока Якова твердить про всякова. Кто неизменно, при случае и без случая, твердит «недурственно»[14], кто «хамство»[15] и т. д. Все однообразны до одурения, и все боятся нарушить это одуряющее однообразие, точно в нем таится источник необычайных радостей. Прочтите монолог Тригорина: «...Давайте говорить... Будем говорить о моей прекрасной жизни... Ну-с, с чего начать? (*Подумав немного.*) Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, все о луне, и у меня есть такая своя луна. День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен. Едва кончил повесть, как уже почему-то должен писать другую, потом третью, после третьей четвертую. Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу. Что же тут прекрасного и светлого, я вас спрашиваю? О, что это за дикая жизнь! Вот я с вами, я волнуюсь, а между тем каждое мгновение помню, что меня ждет неоконченная повесть. Вижу вот облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорей мотаю на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера. Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую: авось пригодится! Когда кончаю работу, бегу в театр или удить рыбу; тут бы и отдохнуть, забыться — ан нет: в голове уже ворочается тяжелое, чугунное ядро — новый сюжет, и уже тянет к столу, и надо спешить писать и опять писать. И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для меда, который я отдаю кому-то, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни. Разве я не сумасшедший? Разве мои близкие и знакомые держат себя со мной, как со здоровым? “Что пишете? Чем нас подарите?” Одно и то же, одно и то же, и мне кажется, что это внимание знакомых, похвалы, восхищение, все это обман, меня обкрадывают, как больного, и я иногда боюсь, что вот-вот подкрадутся ко мне, схватят и повезут, как Поприщина, в сумасшедший дом». Зачем же все это? Брось весла и начни другую жизнь. *Нельзя* — пока с неба не придет ответ, Тригорин не бросит весел, не начнет новой жизни. О новой жизни у Чехова говорят только молодые, очень молодые и не-

опытные люди. Им все грезится счастье, обновление, свет, радости. Они летят, очертя голову, на огонь и сгорают, как сгорают неразумные бабочки. В «Чайке» Нина Заречная и Треплев, в других произведениях другие герои, женщины и мужчины. Все чего-то ищут, к чему-то стремятся, но все делают не то, что нужно. Все живут врозь, каждый целиком поглощен своею жизнью и равнодушен к жизни других. И странная судьба чеховских героев: они напрягают до последней степени возможности свои внутренние силы, но внешних результатов не получается никаких. Все они жалки. Женщина нюхает табак, неряшливо одета, непричесана, неинтересна. Мужчина раздражается, брюзжит, пьет водку, надоедает окружающим. Говорят некстати, действуют некстати. Приспособить к себе внешний мир не умеют, я готов сказать, не хотят. Материя и энергия сочетаются по собственным законам — люди живут по собственным, как будто бы материи и энергии совсем и не было. В этом отношении чеховская интеллигенция ничем не отличается от неграмотных мужиков и полуграмотных мещан. В усадьбе живут так же, как и в овраге, как и в деревне. Никто не верит, что, изменив внешние условия, можно изменить и свою судьбу. Везде царит хотя и не сознанное, но глубокое и неискоренимое убеждение, что воля должна быть направлена к целям, ничего общего с устремлением человечества не имеющим. Хуже — устремление кажется врагом воли, врагом человечества. Нужно портить, грызть, уничтожать, разрушать. Спокойно обдумывать, предугадывать будущее — нельзя! Нужно колотиться, без конца колотиться головой о стену. К чему это приведет? И приведет ли к чему-нибудь? Конец это или начало? Можно видеть в этом залог нового, нечеловеческого творчества из ничего? «Не знаю», — ответил старый профессор рыдающей Кате. «Не знаю», — отвечал Чехов всем рыдающим и замученным людям. Этими и только этими словами можно закончить статью о Чехове. Résigne-toi, mon coeur, dors ton sommeil de brute.



М. П. НИКИТИН

Чехов как изобразитель больной души *

Милостивые господа! Я решил воспользоваться выпавшей на мою долю честью произнести речь в сегодняшнем заседании, чтобы очертить перед Вами в кратких штрихах значение, представляемое на мой взгляд, для нас, психиатров, писателем, которого суждено было русскому обществу потерять несколько месяцев тому назад, и который так близок каждому из нас.

Четверть века писательской деятельности такого крупного художника, такого вдумчивого наблюдателя жизни, каким был Чехов, представляет собой факт первостепенного общественного значения. Произведения Чехова являются сокровищницей, заключающей в себе богатый материал для художественного критика, философа, публициста и будущего историка русской современности. Нашей задачей будет попытка показать, что и для психиатра произведения покойного писателя не лишены значения. Я позволю себе теперь же установить ту общую точку зрения, с которой мы будем рассматривать произведения Чехова.

Есть писатели, которые поражают нас необыкновенно тонким, в высшей степени детально разработанным психологическим анализом душевных состояний своих больных героев. Подобные анализы сами по себе останавливают на себе внимание психиатра своей тщательностью, своим глубоким проникновением в душу человека до ее мельчайших изгибов. Чехов по условиям своего художественного творчества не принадлежал к числу представителей подобного психологического натурализма. Его образы нарисованы лишь несколькими легкими

* Речь, произнесенная в годичном собрании врачей С.-Петербургской клиники душевных и нервных болезней 25 ноября 1904 г.

штрихами. Его краски неярки, в его картинах преобладают полутона.

Но если чеховские образы больных людей, будучи правдивыми отражениями действительности, в то же время страдают, с нашей специальной точки зрения, некоторой неполнотой обрисовки, зато они, за некоторыми исключениями, представляют для нас общественно-психиатрическое значение. Они являются отражениями тех или иных социальных недугов, для устранения которых психиатры принуждены обращаться к обществу.

Прежде чем приступить к рассмотрению отдельных типов больных людей, которые мы встречаем в произведениях Чехова, я позволю себе поставить один вопрос: возможно ли вообще применение методов научного анализа к художественным образам? Быть может, научные данные и образы, созданные творческим воображением художника, представляют собою величины неоднородные, и мы не имеем права оперировать с ними, сравнивать одну с другими и выводить из этих сравнений какие-либо заключения.

Для ответа на этот поставленный нами вопрос, нам необходимо коснуться отношения искусства к действительности вообще и сравнить его с отношением к этой действительности науки.

Отношение науки к действительности мы знаем. Мы знаем, что оно начинается с *наблюдения*, при котором ученый или остается пассивным зрителем совершающихся перед ним явлений, или же он вмешивается в их течение, искусственно вводя в явления одни условия и устраняя другие, т. е. пользуется *экспериментом*.

Далее наука описывает эти явления, причем идеалом научного описания является *возможно более точное и объективное воспроизведение действительности.*

В дальнейшем факты, полученные путем наблюдения и подвергнутые описанию, наука сравнивает друг с другом, группирует известным образом и *обобщает*, результатом чего являются научные выводы и общие положения, сначала в форме гипотез, затем в виде законов.

Итак, поскольку дело касается фактов, задача науки состоит в возможно более точной, объективной передаче действительности.

Искусство точно так же, как наука, *наблюдает* действительность. При этом, в отличие от ученого, художник не пользуется экспериментальным методом. Правда, под влияни-

ем появления знаменитой по своей нелепости «Теории экспериментального романа» Эмиля Золя[1], возникло мнение, признающее элемент эксперимента в искусстве, но, к счастью, в настоящее время, оно находит себе все меньше и меньше приверженцев.

Точно так же, как наука, искусство отражает действительность в своих произведениях. Говоря об отражении действительности в искусстве, мы имеем в виду только 3 формы искусства: литературу, живопись и скульптуру. Остальные 2 формы — музыка и архитектура — должны быть отнесены в особую группу, как не имеющие такой прямой, непосредственной связи с действительностью, как первые 3 вида. Та передача действительности, которая встречается в художественных произведениях, в значительной степени отличается от научной передачи.

Прежде всего *искусство не есть точное воспроизведение действительности*. Если бы это было так, то мы Венере Милосской, созданиям Микеланджело и работам Трубецкого и Антокольского предпочитали бы те муляжи, которые выставляются в паноптикумах и представляют математически точные копии с натуры; сцена суда в «Воскресении» Толстого менее говорила бы нашему уму и сердцу, чем стенографические отчеты из зала заседаний, а гравюры Мате[2], наверное, нравились бы нам меньше, чем фотографии.

Искусство есть, прежде всего, *сокращение действительности*. Художник для создания своих образов выбирает из действительности лишь некоторое количество черт.

Мало того, эти отдельные черты, взятые художником, подвергаются им в дальнейшем определенным *изменениям*. Одни из них усиливаются, выдвигаются на первый план, другие ослабляются и затушевываются.

Таким образом, изменяется самое взаимное отношение между частями, существующее в действительности.

Наконец, в противоположность ученому, стремящемуся к возможно более объективной передаче фактов, художник при воспроизведении действительности налагает на продукты своего творчества отпечаток своей личности; он дает своим произведениям ту или другую эмоциональную окраску, в зависимости от характера своих господствующих чувств, верований, словом, всего своего душевного склада.

Этот *больший субъективизм искусства по сравнению с наукой* представляется одним из наиболее существенных различий между этими двумя формами человеческого творчества.

Теперь спрашивается, возможно ли применение научных аналитических приемов по отношению к произведениям искусства, в виду существования подобных различий в отношении к действительности искусства и науки?

Нам думается, что различия эти не настолько резки, чтобы они исключали подобную возможность.

В самом деле, мы видим, что художник при создании своих образов сокращает и видоизменяет действительность, но то же самое ведь делает и ученый в дальнейшей стадии своей работы — стадии обобщения.

И художественные образы могут быть рассматриваемы как результаты обобщения, но обобщения, выработанного не путем цепи логических суждений и умозаключений, а при помощи тех бессознательных пружин, которые мы окрещиваем силой творческой интуиции, и которые при современном состоянии развития психологии мы не в состоянии определить ближе.

Далее, мы видели, что художественное творчество заключает в себе элемент личности художника, что оно более субъективно, чем наука. Это обстоятельство также не составляет коренного различия между наукой и искусством. Сквозь ту атмосферу личности художника, в которой живут его образы, сквозь дымку определенного настроения, окутывающего его героев, мы всегда в состоянии распознавать истинные очертания фигур. Для этого нам необходимо лишь выделить из общей картины тот чувствуемый каждым коэффициент, который зовется душой художника.

Таким образом, различия между наукой и искусством представляются для нас не настолько значительными, чтобы они исключали для нас возможность трактовать литературные типы с психиатрической точки зрения.

Другой вопрос, для чего нужна подобная трактовка. Теоретически здесь возможны три ответа: или такая трактовка нужна для науки, т. е. мы можем учиться у художника, или она нужна для искусства, т. е. мы можем учить художника, или же, наконец, она не нужна ни той, ни другой, но сопоставление научных выводов с художественными обобщениями нужно для общества, так как оно способствует образованию у него более полного понимания окружающей действительности.

Какой из этих ответов правильный, покажет будущее. Априорное решение вопроса в общей форме вряд ли возможно. Каждая попытка психиатрического анализа литературных типов представляет, по нашему мнению, материал для его решения. Мы увидим из дальнейшего изложения, как он решается,

на наш взгляд, по отношению к рассматриваемому нами писателю.

Если мы обратимся к творчеству Чехова и посмотрим, в какой степени к нему приложима сделанная нами общая характеристика произведений искусства, в смысле их отношения к действительности, то мы увидим, во-первых, что принцип сокращения и видоизменения черт действительности развит у этого художника в весьма значительной степени.

Совершенно справедливо чеховское творчество, по манере художественного письма, ставят в близкую связь с тем направлением в живописи, которое носит название импрессионизма. Чехов так же, как Левитан, для создания своих образов берет в действительности лишь небольшое количество черт, причем смягчает различие между этими чертами, придавая своему рисунку характер однотонности. Это — первое обстоятельство, с которым нам придется считаться при нашем анализе психопатических персонажей его произведений, и обстоятельство, конечно, для наших целей неблагоприятное. Но степень этой неблагоприятности смягчает для нас сам писатель. В автобиографических сведениях, оставленных нам Чеховым, мы читаем следующие строки:

«Условия художественного творчества не всегда допускают полное согласие с научными данными; нельзя изобразить на сцене смерть от яда так, как она происходит на самом деле, но согласие с научными данными должно чувствоваться и в этой условности, т. е. нужно, чтобы для читателя или зрителя было ясно, что это только условность, и что он имеет дело со сведущим писателем» [3].

Если импрессионизм Чехова представляется для наших целей фактом неблагоприятным, зато следующее обстоятельство, наличность в произведениях данного писателя определенной эмоциональной окраски, того специфического чеховского настроения, которым проникнуты все его рассказы и пьесы, представляет для нас скорее благоприятные стороны.

В самом деле, ведь это настроение отражает в себе всю душу художника, все его миросозерцание, весь его душевный склад, оно дает возможность судить, под каким углом зрения смотрел Чехов на изображаемую им действительность и в частности на своих больных героев. Выяснение же этого отношения художника к изображаемым им больным людям составляет одну из наших задач.

Итак, нам предстоит выделить из числа действительных лиц чеховских произведений те типы, которые мы считаем

психопатическими, доказать правильность нашего взгляда на них как на больных людей, определить отношение к ним художника и, наконец, выяснить их значение с нашей точки зрения.

Из всего бесчисленного количества чеховских персонажей мы можем выделить 2 категории типов, которым автор уделяет наибольшее количество внимания. Первую из них составляют рабы мещанства, рабы обыденщины, люди, заеденные пошлостью, люди, которые, по словам Андрея Прозорова, «только едят, пьют, спят, потом умирают»...[4] Кроме этой категории, художник рисует другую — людей ищущих, мятущихся, охваченных жаждой стремления подняться над окружающей их беспросветной тьмой и убожеством и в то же время сознающих в себе отсутствие необходимых для этого сил. На общем фоне, составленном из этих людей, которые служат как бы выразителями великого протеста художника против несовершенства человеческой психики, против слабого, недостаточного развития в ней волевого начала, мы встречаем ряд настоящих больных.

Наиболее типичными из этой первой серии чеховских больных людей являются двое: Иванов — из драмы того же названия и Лаевский из «Дуэли».

Тех немногих контуров, которыми очерчивает Чехов фигуру Иванова, вполне достаточно для того, чтобы определить характер его душевного состояния.

«Я стал раздражителен, — говорит он доктору, — вспыльчив, резок, мелочен, до того, что не узнаю себя. По целым дням у меня голова болит, бессонница, шум в ушах... а деваться положительно некуда. — Положительно».

«Мысли мои перепутались, — говорит он дальше, — душа скована какой-то ленью, и я не в силах понимать себя. Не понимаю ни людей, ни себя».

В том же I акте он говорит жене: «Как только спрячется солнце, душу мою начинает давить тоска. Такая тоска! Не спрашивай, отчего это. Я сам не знаю. Клянусь, не знаю. Здесь тоска, а пойдешь к Лебедевым, там еще хуже; вернешься оттуда, а здесь опять тоска, и так всю ночь... Просто отчаяние...».

Мы видим далее, что Иванов сильно страдает от сознания своей душевной слабости.

«Я умираю от стыда при мысли, — говорит он, — что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди, и сам черт не разберет. Есть лишние люди, которым льстит, когда их называют Гамлетами

или лишними, но для меня это позор. Это возмущает мою гордость, стыд гнетет меня, и я страдаю».

Не всегда Иванов был таким, каким мы его видим при начале драмы.

«Еще года нет, как был здоров и силен, — говорит он про себя, — был бодр, неутомим, горяч, работал этими самыми руками, говорил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда видел зло... А теперь, о, Боже мой, утомился, не верю, в бездельи провожу дни и ночи. Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги».

Таким мы видим Иванова вплоть до заключительного момента драмы, когда он кончает самоубийством.

Несмотря на краткость обрисовки Чеховым своего героя, мы узнаем в нем типичного неврастеника.

Другую картину представляет нам Лаевский со стороны его психической сферы.

В противоположность Иванову, он с физической стороны представляется больным. Что нас в нем поражает, это ряд особенностей в характере. Во-первых, он крайне непостоянен, он легко переходит от одного настроения к другому. Во время своих разговоров с Самойленкой он на протяжении нескольких минут меняет мрачный, унылый тон на радостный, оживленный, проникнутый надеждой на будущее, и обратно.

«Я пустой, ничтожный, падший человек, — говорит он своему другу в порыве отчаяния, — воздух, которым я дышу, это вино, любовь, одним словом, жизнь, я до сих пор покупал ценой лжи, праздности и малодушия». Несколько минут спустя он уже верит в свое обновление и увлечен возможностью переродиться коренным образом.

«И клянусь тебе, — обращается он к Самойленке, — я буду человеком, буду. Не знаю, вино ли во мне заговорило, или это так и есть и на самом деле, но мне кажется, что я давно не переживал таких светлых, чистых минут, как сейчас у тебя».

Лаевский легко плачет, в чем мы неоднократно убеждаемся при чтении рассказа.

Вторая черта, присущая Лаевскому, — это лживость и соединенная с ней наклонность к рисовке.

«На первых же порах, — говорит про него фон Корен, — он поразил меня своей необыкновенной лживостью, от которой меня просто тошнило».

Сознавая свою нравственную дряблость, Лаевский как будто кокетничает ею. Он любит говорить о себе как о жертве современной цивилизации, в противоположность Иванову, лю-

бит сравнивать себя с Гамлетом, испытывая при этом род некоторого самодовольства. Оставаясь наедине с самим собой, он сознает, что всегда старался придавать себе такой вид, как будто он выше и лучше окружающих людей.

И здесь опять-таки, несмотря на импрессионистские приемы Чехова, личность Лаевского представляется для нас вполне ясной с психиатрической точки зрения. Перед нами картина истерического характера со всеми ее типичными чертами. Как бы в дополнение к своему описанию художник изображает нам картину истерического припадка, который происходит с Лаевским в гостях у Битюговых.

Изображая нам представителей двух психоневрозов, наиболее распространенных среди современного общества, Чехов относится к ним так же, как и ко всем лишним людям, которых мы встречаем в развертываемой им картине. Для того, кто не считает Чехова безнадежным пессимистом, ясно, что художник верит в возможность лучшего будущего для этих нищих духом. Нечего говорить о том, что подобный взгляд не становится в противоречие с нашей точкой зрения. Мы не можем отрицать в развитии психоневрозов, наряду с условиями, лежащими в самом организме и лежащими вне его соматическими условиями, важность тех факторов, общая совокупность которых определяется господствующими в известную эпоху общественными условиями.

Мы также убеждены в том, что с улучшением этих условий уменьшится число неврастеников и истеричных и увеличится число деятельных членов общества, и мы так же, как художник, желаем изменения этих условий.

Следующие два произведения Чехова, в которых мы встречаем описания уже настоящих душевнобольных — «Черный монах» и «Палата № 6», представляют собой те исключения, о которых мы упоминали, когда говорили о социальном значении чеховских больных людей.

В рассказе «Черный монах» перед нами картина циркулярного психоза, обрисованная со значительной долей жизненности.

Рассказ, как известно, начинается с того, что магистр Коврин, чувствующий себя утомленным и расстроившим нервы, приезжает по совету врача в деревню, к знакомым.

Здесь он вместо отдыха начинает жить усиленной жизнью. Все время он испытывает чувство сильного душевного подъема, много работает, много говорит, к удивлению своих хозяев почти не спит и, несмотря на это, чувствует себя бодрым и веселым. Вскоре он начинает галлюцинировать, видя перед со-

бой образ черного монаха и слыша его речи о том, что он, Коврин, один из избранников Божиих, служителей вечной правде, и что его мысли, намерения и вся его жизнь носят на себе божественную, вечную печать.

Коврин решает, что в словах монаха нет преувеличений, и это наполняет его еще большим довольством и счастьем. В разгаре своего заболевания он влюбляется в Таню Песоцкую и женится на ней, и лишь после свадьбы окружающие замечают, что он психически болен. Спустя год мы видим Коврина в противоположном состоянии. Он апатичен, вял, неудовлетворен, испытывает душевную пустоту и тоску. Присутствие посторонних его раздражает.

В конце рассказа автор рисует нам возобновление у Коврина маниакальной фазы психоза, которая вспыхивает под влиянием внешнего толчка, что, как известно, нередко наблюдается у подобного рода больных. У Чехова прекрасно обрисована постепенная смена душевных состояний героя вслед за моментом получения им письма от жены.

«Он получил от Тани письмо и не решился его распечатать, и теперь оно лежало у него в боковом кармане, и мысль о нем неприятно волновала его».

Эта нормальная душевная реакция в виде неприятного чувства при напоминании о человеке, с которым у Коврина за последнее время было связано так много тяжелых минут, еще более усиливается после того, как он решается, наконец, прочесть это письмо, дышащее жгучей ненавистью и заключающее в себе проклятия.

«Им овладело беспокойство, похожее на страх. Оттого, что несчастная, убитая горем Таня в своем письме проклинала его и желала его погибели, ему было жутко».

И вот Коврин, чтобы побороть свое душевное состояние, принуждает себя сесть за работу и мало-помалу чувствует, как его настроение становится мирным и безразличным. О неприятном чувстве нет и помину. Еще немного спустя, и он чувствует, как «чудесная, сладкая радость, о которой он давно уже забыл, задрожала в его груди». Он снова видит черного монаха и снова верит в то, что он гений и Божий избранник.

В описанной художником картине все правдиво — и развитие маниакальной фазы психоза под влиянием внешнего толчка, что наблюдается весьма нередко, и быстрое развитие приступа, и, наконец, самая тождественность его по характеру с первым приступом, что также не составляет редкости.

Но, отдавая дань правдивости изображения художником клинической картины, мы, помимо этого, считаем себя вправе

поставить вопрос: представляет ли образ Коврина социальное значение, подобное тому, как это мы видели по отношению к типам Иванова и Лаевского. И на этот вопрос приходится ответить отрицательно. Идея, вложенная Чеховым в это произведение, чужда психиатрии, и психиатрия здесь, как и в следующем рассказе «Палата № 6», по справедливому замечанию покойного Михайловского, лишь с боку припека[5].

Из числа людей, живущих сознательной жизнью и возвышающихся над общим уровнем жизненной пошлости, Чехов дает нам в лице маньяка Коврина вряд ли единственную фигуру человека, который чувствует себя счастливым, и в этом смысле душевная болезнь Коврина является не более, как орудием горькой иронии писателя по отношению к действительности. Высказывая подобный взгляд, мы далеки от того, чтобы видеть в рассказе «Черный монах» идеализацию душевной болезни, как это было сделано проф. Блуменау[6], рассматривавшим это произведение с психиатрической точки зрения. Мы не находим возможности вкладывать в уста писателя речи призрака, созданного больным воображением героя, в которых он говорит о преимуществах болезни перед здоровьем.

Если говорить об идеализации Чеховым душевного расстройства, то с одинаковым правом можно говорить об идеализации им людской ограниченности; — ведь Кулыгин в «Трех сестрах» так же, как Коврин, говорит о своем счастье и довольстве жизнью.

Следующее произведение Чехова, заключающее в себе психопатологические типы — «Палата № 6» — удобнее всего рассматривать рядом с предыдущим рассказом, к которому оно примыкает, в том отношении, что образы душевнобольных и здесь служат писателю средством для выражения некоторой общей идеи, в непосредственной связи с задачами психиатрии не стоящей.

Большинство обитателей палаты № 6 — меланхолик, больной, страдающий бредом величия, и двое слабоумных — очерчены настолько кратко, что об них не приходится говорить. Полнее обрисована картина душевного состояния параноика Громова с бредом преследования. История его заболевания довольно подробно излагается в рассказе, но изложение это, несмотря на свою полноту, в значительной степени страдает схематичностью. Наиболее яркой фигурой рассказа является доктор Рагин, этот тип наследственного дегенерата, отделенного лишь одной ступенью от его пациентов, обитателей палаты № 6. Из данных его биографии мы узнаем, что в ранней моло-

дости он отличался сильной набожностью, мечтал о духовной карьере, и, лишь уступив желанию отца, сделался врачом. Характер его врачебной деятельности достаточно обрисован художником. Она вполне соответствовала его душевному складу. Главной особенностью этого склада, останавливающей наше внимание, представляется поразительное несоответствие между интеллектом и волей, наряду с существованием резких аномалий как в той, так и в другой сфере.

«Андрей Ефимович чрезвычайно любит ум и честность, но, чтобы устроить около себя жизнь умную и честную, у него не хватает характера и веры в свое право», — так говорит о нем автор. Доктор Рагин знает, что больничный смотритель крадет, что кастелянша и фельдшер грабят больных, что в хирургическом отделении эпидемически царствует рожа, он чувствует себя виноватым, подписывая заведомый подлый счет или оставляя без внимания жалобы больных на голод и грубость сиделок, но, несмотря на это, стать активным, вмешаться в окружающие его безобразия, вступить в борьбу с ними он чувствует себя решительно не в состоянии. Зато он любит размышлять на тему о бренности человеческого существования; на его лице появляется улыбка умиления, когда он представляет себе величие мироздания, где человек со всем его умственным миром — лишь ничтожная, еле заметная песчинка, на одно мгновение вызванная из состояния небытия.

Но не всегда мысли Рагина витают в подобных сферах. Иногда он читает об успехах современной медицины, и это чтение приводит его в восторг. Он сознает, что и психиатрия, с ее теперешней классификацией болезней, методами распознавания и лечения — в сравнении с тем, что было, целый Эльборус. Теперь помешанным не льют на голову холодную воду и не надевают на них горячечных рубах; их содержат по-человечески и даже, как пишут в газетах, устраивают для них спектакли и балы. Андрей Ефимович знает, что при теперешних взглядах и вкусах, такая мерзость, как палата № 6, возможна только в двухстах верстах от железной дороги, в городке, где городской голова и все гласные — полуграмотные мещане. «Но что же, — спрашивает себя Рагин, — что же из этого?... Сумасшедшим устраивают балы и спектакли, а на волю их все-таки не выпускают. Значит все вздор и суета, и разницы между лучшей венской клиникой и моей больницей, в сущности, нет никакой».

И каждый раз, когда Рагину его деятельность начинает казаться в ее истинном свете, кривая логика тотчас приходит

20 Зак. 3516

ему на помощь, и он снова чувствует себя успокоенным. Когда он чувствует, что он не честен, он говорит себе: «Но ведь само по себе я ничто, я только частица необходимого социального зла: все уездные чиновники вредны и даром получают жалованье... Значит, в своей нечестности виноват не я, а время... Родись я двумястами лет позже, я был бы другим».

Еще более характерными представляются следующие рассуждения доктора Рагина. «Да и к чему мешать людям умирать, — думает он, — когда смерть есть нормальный и законный конец каждого? Что из того, что какой-нибудь торгаш или чиновник проживет лишних пять, десять лет? Если же видеть цель медицины в том, что лекарства облегчают страдания, то невольно напрашивается вопрос: зачем их облегчать?» Причина, почему излишне облегчать людские страдания, по мнению Рагина, заключается в том, что человечество, перестав страдать, забросит религию и философию. Наряду с элементами кривой логики дегенерата, мы встречаем в этих рассуждениях несомненное указание на известную тупость нравственного чувства.

Мы уже видели, что представляет собой доктор Рагин со стороны его волевой сферы. Это общая слабость влечений и, в частности, отсутствие потребности в труде. Единственное влечение, которое сильно развито у Рагина — это влечение к спиртным напиткам. Пьет он ежедневно, с методической регулярностью, с утра до обеда водку, по рюмке через каждые полчаса, а вечером пиво, в беседе с приятелем почтмейстером. И так изо дня в день.

Такой общий облик доктора Рагина. В конце рассказа мы присутствуем при трагическом моменте, когда его дегенеративное миросозерцание, построенное на ложных логических основах, терпит крушение под напором действительности. Его резонерство и приемы аргументации, удовлетворявшие его в течение всей его жизни, оказываются бессильными, когда он попадает сам в число обитателей палаты № 6 и воочию убеждается во всем вопиющем безобразии той обстановки, равнодушным зрителем которой он был до тех пор. Несомненно, эта картина несостоятельности принципа невмешательства в течение жизненных событий и составляет главный фон рассказа, ту общую идею, которую художник хотел вложить в свое произведение. Мы видим, таким образом, что и этот рассказ, подобно предыдущему, служил Чехову не более, как формой выражения мысли, ничего общего с психиатрией не имеющей.

Гораздо больше значения имеет для нас следующее произведение писателя — «Человек в футляре».

Учитель гимназии Беликов с его вечной боязнью, с его сделавшейся классической фразой: «как бы чего не вышло», в глазах читателя-неспециалиста представляет не более, как карикатуру, воплощающую в себе черту боязни всего, не предписанного циркулярно, которая, будучи доведена до известной степени, пользуется у нас столь широким распространением.

Но для психиатра Беликов, кроме своего значения как карикатуры, представляется, кроме того, человеком душевнобольным.

В лице его мы узнаем знакомую фигуру одного из тех преследуемых преследователей, которые, не будучи считаемы душевнобольными, нередко играют видную и, в большинстве случаев, печальную роль в общественной жизни. Вспомним, как описывает Беликова тот учитель гимназии, от имени которого ведется рассказ.

«У этого человека наблюдалось постоянное и непреодолимое стремление окружить себя оболочкой, создать себе, так сказать, футляр, который уединил бы его, защитил от внешних влияний. Действительность раздражала его, пугала, держала в постоянной тревоге». И дальше: «...ложась спать, он укрывался с головой... И ему было страшно под одеялом. Он боялся как бы чего не вышло, как бы его не зарезал Афанасий, как бы не забрались воры, и потом всю ночь видел тревожные сны».

«На педагогических советах,— говорит Буркин, — он просто угнетал нас своей осторожностью и мнительностью... И что же: своими вздохами, нытьем, своими темными очками на бледном, маленьком лице он давил нас всех, и мы уступали... Мы, учителя, боялись его. И даже директор боялся... Этот человек, ходивший всегда в калошах и с зонтиком, держал в руках всю гимназию целых пятнадцать лет. Да что гимназию? Весь город».

У Беликова отсутствует сложившийся бред преследования, из рассказа мы не видим также, чтобы он страдал галлюцинациями, но мы знаем, что у подобного рода больных обычно и не наблюдается ни того, ни другого.

«Представления такого больного, — пишет Cullerre в своей книге «Les frontières de la folie» *, — никогда не приводятся в

---

* См. русск. пер. под редакцией проф. Ковалевского: *Cullere*. Границы сумасшествия. Харьков, 1889. С. 92.

систему... Они не имеют вполне ясного бредового характера и не заключают в себе ничего положительно нелепого; точка основы их может иметь правдоподобный характер. Такой человек никогда не страдает галлюцинациями и редко кончает деменцией».

«Что дает совершенно особый отпечаток такому больному, — пишет дальше этот автор, — это та безграничная деятельность, которую он проявляет под влиянием своих болезненных наклонностей».

За те 26 лет, которые прошли со времени опубликования Falret* его исследований, касающихся типа подобных persecutés persecuteurs[7], относимых в настоящее время в группу прирожденной паранойи, многими психиатрами, по преимуществу французскими, были сообщены случаи подобного рода. Не подлежит сомнению, что личности подобного рода не составляют большой редкости в современном обществе. Считаясь вполне здоровыми людьми, они, смотря по степени влияния, которым пользуются в обществе, смотря по высоте занимаемого ими социального положения, вносят в это общество то большую, то меньшую долю вреда, и в этом смысле тип Беликова получает значительное общественное значение. Мало того, писатель, создавший подобный тип, невольно выдвигает перед нами вопрос более общего характера, относительно влияния на жизнь общества вообще quasi-здоровых людей, а в действительности душевнобольных. Ведь категория преследуемых преследователей не единственная, которая может давать подобные типы, вредные в общественном отношении. Вопрос о них составляет один из существенных вопросов общественной психиатрии, и художнику, который ставит подобный вопрос перед обществом, мы считаем себя вправе протянуть руку как соратнику.

Еще большее общественно-психиатрическое значение, чем только что рассмотренный рассказ, представляет следующее произведение Чехова, о котором нам достаточно будет упомянуть всего несколько слов. Это — чеховские «Мужики». Здесь нет душевнобольных, но та картина, которую нам рисует художник, заключает в себе отражение тех жизненных условий, которые, как мы знаем, составляют кратчайший путь, ведущий население к вырождению. Пускай говорят, что Чехов хотел изобразить лишь Холуевку, и ничего больше. Мы знаем, что это не так. Мы знаем, что та нищета, тот голод, наконец,

---

* *Falret J.* Société medico-psychologique // Annales. 1878, 20.

тот массовый алкоголизм, которые полновластно царят среди обитателей Холуевки, составляют удел русской деревни вообще, и что автор «Мужиков» не грешил в этом случае искажением действительности.

Нам осталось теперь подвести общие итоги нашему рассмотрению.

Мы уже говорили неоднократно, что Чехов не может считаться глубоким психопатологом-аналитиком. Будучи художником-импрессионистом, изображающим действительность лишь легкими, нежными штрихами, он не дал нам таких детальных психологических анализов, как Достоевский. Мы не находим в его произведениях даже аналитических приемов Мопассана, с которым Чехов имеет так много общего по манере своего художественного письма, но он дал нам ряд типов больных людей, имеющих широкое социальное значение, он указал обществу на те социальные недуги, на которые указываем и мы, психиатры, и в этом смысле мы смело можем считать покойного писателя нашим союзником в деле обнажения тех язв, борьба с которыми составляет наше призвание и нашу задачу.



В. В. ВОРОВСКИЙ

Лишние люди

Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muss.

Faust, II Theil[1]

I

Могучим потоком движется жизнь все «вперед — и выше», «вперед — и выше», увлекая за собой все живое и жизнеспособное, заражая бодрым, радостным настроением, суля бесконечные перспективы. «Пусть сильнее грянет буря» — льется песнь буревестника, и эта песнь наполняет душу не страхом перед стихией, а мужеством и жаждой жизни, сознанием силы, переливающейся «живчиком по жилочкам» и рвущейся к делу. И среди этого могучего хора пробуждающейся весны жалким диссонансом звучат заунывные голоса отмирающего поколения, пережившего свои мечты и желания. Грустной вереницей проходят бесславные потомки некогда славных отцов перед нашими глазами в пьесах А. П. Чехова. Без веры, без воли, без желаний коротают они свой печальный век, — эти «лишние люди».

Лишние люди!.. Какое нелепое, какое уродливое сочетание понятий. Для людей, провозгласивших *человека* царем творенья, поставивших его на первое место среди всего сущего, казалось бы, может быть «лишним» все, что угодно, только не сам человек. А между тем, несмотря на торжественные гимны человеку со стороны идеалистов и менее высокопарное, но более глубокое уважение к нему со стороны реалистов, жизнь немилосердно коверкает людей и ставит их нередко в такие условия, где они оказываются совсем лишними.

«Я умираю от стыда при мысли, — жалуется Иванов, — что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди...»

И этот «здоровый, сильный», но лишний человек такими мрачными красками рисует свое душевное состояние:

«С тяжелой головой, с ленивой душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу?»

А за ним мрачными рядами проходят другие, такие же «лишние люди» — Астровы, дяди Вани, Тузенбахи, злополучные «сестры», несчастные «чайки», владельцы «вишневых садов», и много их, и все они угрюмые, измученные мелкими, но безысходными страданиями, и жалкие этой мелочностью своих страданий. Сквозь дымку идеализации — или, вернее, поэтической жалости и сострадания, которыми окружил своих героев автор, проглядывает все ничтожество этой серенькой, туманной жизни, грустной и отталкивающей, как дождливый осенний день.

«Те, которые будут жить через сто, двести лет после нас, — справедливо замечает Астров, — будут презирать нас за то, что мы прожили наши жизни так глупо и безвкусно». «Мы стали такими же пошляками, как все», — признается он ниже.

А между тем автор не задавался целью изображать и поэтизировать пошлых, ничтожных людишек. Напротив, он довольно ясно дает понять, что все это были когда-то умные, деятельные люди, своего рода лучшие люди данного общественного круга. Правда, этот общественный круг не был предназначен историей для свершения великих дел, мировых подвигов; правда, задачи этого круга — узко групповые, редко охватывающие интересы более широких слоев общества, — не открывали широких горизонтов, не давали места смелым порывам общественного творчества. Неудивительно, что и величина героев этого круга, и размах их деятельности так незначительны.

Русская литература недалекого прошлого, особенно 60-х и 70-х годов, приучила нас к типам, представляющим более крупный общественный интерес. Литературные герои этой эпохи искали подвигов, ставили себе широкие общественные задачи, а потому неудивительно, если размах «дерзаний» какого-нибудь Иванова, — например, его «подвиг» женитьбы на еврейке или его «необыкновенные школы», — вызывают только добродушную улыбку.

Входя в круг героев чеховских пьес, мы входим в мирное обывательское болотце, где самодовольно квакают лягушки и чинно плавают жирные утки со своим многочисленным потомством. И когда какой-нибудь юный утеныш, увлеченный примером пролетающих диких уток, вздумает подняться к поднебесью, нам нечего удивляться, если он, долетев до ближнего ивового куста, грузно шлепнется в воду и станет горько жаловаться, что взвалил себе на спину непосильную ношу. И старые утки с облегчением вздохнут и будут утешать его, причитая: и мы были молоды, и мы рвались к идеалу, да что делать, лбом стены не прошибешь, не перешибешь обуха плетью и т. д.

Было время, когда Иванов — «единственный во всем уезде путевый малый» — был живым и жизнерадостным человеком. «Был я молодым, горячим, искренним, неглупым, — рассказывает он про себя, — любил, ненавидел и верил не так, как все, работал и надеялся за десятерых, сражался с мельницами, бился лбом о стены».

Но, когда мы от этих эффектных заявлений перейдем к реальному содержанию его работы и борьбы «с мельницами», мы сразу увидим, как, в сущности, мелко плавает наш герой. Судить о том, во что он верил и из-за чего бился лбом о стену, мы можем по его назидательным советам врачу Львову. «Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках... не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами и не бейтесь лбом о стену... Да хранит вас Бог от всевозможных *рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей...»*

Программа, как видите, не особенно страшная, тем более, что из родственной общественной среды в наши дни выдвигаются более крупные задачи, осуществление которых требует несравненно больших сил и гражданских доблестей. Неудивительно поэтому, что нас мало трогает, когда Иванов старается объяснить свой упадок:

«Не соразмерив своих сил, не рассуждая, не зная жизни, я взвалил на себя ношу, от которой сразу захрустела спина и натянулись жилы... И вот как жестоко мстит мне жизнь, с которой я боролся...»

Еще тусклее и мелочнее anamnesis* другого героя, трогающего своей судьбой многие нежные сердца, — дяди Вани. Этот — некогда «светлая личность», по уверению его матери, — всю свою жизнь ухлопал на служение профессору эсте-

---

* Описание условий, предшествовавших заболеванию (*греч.*). — *Ред.*

тики, казавшемуся ему гением. В конце концов гений оказался ничтожеством.

«Я обожал этого профессора, этого жалкого подагрика, — жалуется дядя Ваня, — я работал на него, как вол!.. Я гордился им и его наукой, я жил и дышал им! Все, что он писал и изрекал, казалось мне гениальным... И я обманут... Вижу — глупо обманут...»

И, когда он понял наконец, что обманут, его охватило такое же отчаяние, как Иванова. Но ему было уже под пятьдесят лет, у него уже не могло найтись энергии, чтобы покончить с пошлой жизнью. И он начал ныть:

«Что мне делать. Что мне делать?.. Начать новую жизнь... Подскажи мне, как начать... с чего начать...» На что Астров отвечал вполне резонно: «Э, ну тебя! Какая еще там новая жизнь! Наше положение, твое и мое, — безнадежно!»

И если мы присмотримся к жизни и идеалам всех прочих «лишних людей», изображенных Чеховым, и кружка «трех сестер» и обитателей «вишневого сада», мы всюду увидим ту же черту: мелочность идеалов и жизненных задач и большое горе и страдание, когда эти идеалы и задачи разрушают жизнь. И эта противоположность и несоответствие между желанием и страданием от неосуществившегося желания, делающее, на первый взгляд, жалким и смешным само страдание, при ближайшем изучении приобретают более глубокий и, так сказать, исторический смысл. Чеховские герои являются эпигонами поколений, сыгравших в свое время крупную историческую роль, их гибель — это заключительный эпизод в жизни целого общественного течения. В качестве эпигонов, в качестве представителей вымирающего, неспособного к самостоятельной жизни направления, они, поскольку не переходят на точку зрения других, более жизненных течений, по необходимости обезличиваются, выцветают, спускаются от общественного до личного, от действенной энергии до апатии и разочарования.

Все, что среди них способно еще ожить в лучших условиях, способно еще пустить новые корни и зацвесть к новой жизни, — все эти элементы бегут из родной среды, как это делает Аня со своим студентом («Вишневый сад»). Сама эта среда разлагается, разрушаются связывавшие ее единство интересов и характерная групповая психология, совершается постепенное распадение и индивидуализация.

Индивидуальные задачи, с которыми выступают отдельные члены этой общественной группы, являются и по историческо-

му значению самой группы, и по их индивидуальному характеру мелочными по сравнению со всем грандиозным общественным процессом и выдвигаемыми им мировыми или хотя бы только национальными задачами; жизнь всей среды и отдельных ее членов становится тусклой и бесцветной, замолкают и замирают все общественные альтруистические инстинкты, а место их занимает беспредельно господствующая мещанская пошлость.

Эта жизнь обреченного на гибель общественного слоя, — а ее именно и рисует в своих пьесах А. П. Чехов — не может дать пищи для творчества художника.

И мы действительно видим, что во всех своих пьесах наш автор изображает только *один момент* из жизни «лишних людей» — именно их гибель.

«Еще года нет, как был здоров и силен» и т. д., говорит про себя Иванов; дядя Ваня «до прошлого еще года» верил в своего профессора, действие в «Трех сестрах» начинается «через год» после смерти их отца, изменившей весь строй их жизни.

Точно так же и пьеса «Вишневый сад» рисует нам процесс гибели владельцев этого сада. И это, конечно, не случайность.

Поскольку *жизнь* «лишних людей» представляется мелочной и пошлой, постольку их гибель имеет крупный общественный интерес, ибо с ними ликвидируется целый период нашей общественности, гибнет окончательно целый общественный слой, имеющий свою длинную историю, сыгравший в свое время крупную роль в развитии самосознания русского общества.

Условия общественного быта обрекают данную группу на гибель, и это крупный факт, стоящий великого плача «лишних людей», идеалы же и борьба их мелочны, ничтожны и по справедливости теряются по мраке anamnesis'а.

Отсюда понятно, что автор имел достаточное основание использовать для художественных целей *гибель и горе* «лишних людей», отделавшись от их *положительного содержания* короткими намеками.

Присмотримся теперь к этому общественному процессу, который породил «лишних людей» и обрек их на бесславную гибель.

II

Современные цивилизованные общества — общества дифференцированные — разложились в процессе развития на опреде-

ленные классы и группы, с определенными хозяйственными, общественными и правовыми интересами и идеалами. Эти интересы, вытекающие из условий существования и роли данной группы в процессе общественного производства благ жизни, — другими словами, из производственных отношений общества — далеко не солидарны между собой, нередко даже прямо противоположны. Эта несолидарность интересов отдельных общественных групп, естественно, вызывает трения и столкновения между ними и понятное стремление каждой группы занять доминирующее положение в обществе. Надо заметить, что как целые общественные классы, так и отдельные группы являются не только выразителями данных интересов в данный момент, но также выразителями этих интересов в будущем, в процессе развития общества. Только рассматривая общественные группы в этом процессе, мы можем ясно понять их значение и роль в обществе.

Историческое развитие, уровень и состав производительных сил общества, характер его технической культуры создают условия, наиболее благоприятные для отдельной общественной группы, и тот же процесс, который создал эти объективные условия, создает одновременно и условия субъективные, считая субъектом данную коллективную единицу, — именно, сознание необходимости и готовность добиваться тех благ, которые делают доступными в данный момент объективный процесс. Стихийный процесс выдвигает из масс данного общества сознательного выразителя преобладающих интересов в обществе или, что то же, выразителя интересов преобладающей (по значению) части общества. Это единство исторического процесса, в силу которого одновременно и теми же причинами создаются и материальные, объективные условия для данной роли определенной группы в обществе, и психологические субъективные условия, толкающие эту группу именно к этой роли, является одним из самых интересных и основных вопросов социологии. Только уяснив себе единство обеих сторон исторического процесса — и материальной и духовной, и стихийной и сознательной — можем мы вполне постичь так называемую закономерность общественного развития.

Общественный класс, — или группа, — выдвинутый ходом событий на первое место и, таким образом, доминирующий в обществе, естественно осуществляет свою «историческую идею».

Стоя во главе общественного процесса производства и являясь, таким образом, его хозяином и организатором, этот класс

стремится, естественно, реорганизовать на тех же началах и все общественные отношения, приспособляя их к наиполнейшему удовлетворению своих классовых потребностей. В качестве доминирующего класса в обществе он считает себя представителем и выразителем интересов всего общества, а потому стремится свои правовые, научные, моральные понятия фиксировать в обязательных нормах как правовые, научные, моральные понятия всего общества.

Конечно, другие классы, занимающие иное положение в производственном процессе страны, а потому имеющие другие хозяйственные интересы, другие правовые и моральные понятия, только в силу необходимости мирятся с фиксированными нормами. Довольно вспомнить, как французское «третье сословие» в течение многих столетий боролось с теми нормами, которые были установлены господствовавшими сословиями феодального общества. В философии, в этике, в праве старалось оно формулировать свою идеологию, нашедшую полное выражение в эпоху, предшествовавшую 1789 году. Но это полное выражение идеологии подраставшей буржуазии могло сложиться только тогда, когда объективный процесс развития производительных сил пропел отходную феодальному строю хозяйства и господства и подготовил период власти буржуазии. Роль, которую данный общественный класс (или группа внутри класса) играет в хозяйственной жизни страны, определяет и ту роль, которую он в силах сыграть в общественной жизни. Если хозяйственной роли класса суждено процессом развития крупное будущее, то и в общественной жизни он проявит силу, энергию, боевую бодрость; если же его функция в производственном процессе обречена на гибель, то и в общественной жизни этот класс (и группа) будет чахнуть, терять свое значение, разлагаться; другие, более счастливые общественные элементы будут отнимать от него позицию за позицией, все жизнеспособное будет бежать от него в другие слои общества, а сам он в политическом отношении поплетется в хвосте какого-нибудь примыкающего и более жизненного класса, пока совсем не растворится в обществе.

Когда в процессе общественного развития происходит замена одного класса другим в роли доминирующего общественного элемента, — как это пережили в течение минувшего века все европейские государства при переходе от феодальных к буржуазно-капиталистическим отношениям, — тогда весь строй хозяйственных и общественных отношений претерпевает серьезные изменения.

Новый доминирующий класс — это новый организатор хозяйственного, а за ним и общественного порядка страны. И он стремится, как было указано выше, приспособить весь строй жизни общества к своим историческим потребностям.

Правда, в момент расцвета этого класса уже хозяйственная жизнь в значительной мере приспособлена к этим потребностям, ибо появление этого класса по главе общества само по себе является результатом и показателем переворота, совершившегося в недрах общества; иначе данный класс не мог бы занять первенствующего положения.

Но в том-то и дело, что хозяйственная жизнь страны пока только в значительной мере приспособлена к потребностям нового доминирующего класса. Как он является лишь преобладающим (по значению) элементом общества, так и его специфические формы хозяйства являются преобладающими во всем хозяйственном строе страны.

Исторической задачей нового хозяина жизни становится: преобразовать всю экономическую жизнь, все производственные отношения в духе характерного для него способа производства. В этом, да и в аналогичном преобразовании в области общественных отношений и заключается тенденция данного класса реорганизовать жизнь страны в интересах наиполнейшего удовлетворения своих классовых потребностей.

Во Франции, например, накануне переворота 1789 года капиталистические отношения — особенно в промышленности — находились еще на очень невысокой ступени развития. Но зато, когда буржуазия достигла власти, она целым рядом мер — от секуляризации монастырских земель до гражданского уложения — начала способствовать насаждению и росту капитализма, начала приспособлять жизнь страны к удовлетворению своих классовых потребностей.

В этом процессе приспособления совершается коренная и нередко очень болезненная ломка. Целым общественным группам, втянутым в круговорот экономической жизни нового общества, приходится реорганизовать весь строй их хозяйства, основанный на совсем других отношениях, приспособленный к совсем другим требованиям.

А такую ломку в силах вынести не всякая группа: для этого нужна наличность многих материальных и моральных условий.

С определенными хозяйственными отношениями сживаются и своеобразные представления, понятия, навыки. Известные способы производства и основанные на них хозяйственные вза-

имоотношения людей требуют вполне определенных умственных и моральных свойств. Если полунатуральное крепостническое хозяйство способствовало некоторой барской халатности и распущенности, если оно развивало барские качества — обломовщину, нерадивость, мотовство, но зато нередко и великодушие, бескорыстие, то совсем иные свойства требуются при капиталистическом хозяйстве.

Деловитость, расчетливость, бережливость, с одной стороны, эгоизм, черствость, с другой — вот те душевные качества, которые поощряют развитие капитала и которыми это развитие, в свою очередь, поощряется.

Естественно поэтому, что переход от феодализма к капитализму не совершается простым переходом от стародворянских производственных отношений к буржуазным, от крепостного к вольнонаемному труду. Напротив, этот переход представляет медленное и продолжительное перерождение старого общества в новое, постепенное приспособление старых методов хозяйства к новым потребностям, постепенное зарождение и рост в недрах старого общества элементов нового. Но когда новые начала становятся господствующими началами в обществе, когда они диктуют свои требования всей общественной экономической жизни, тогда перед общественными группами, сохранившими еще старые формы хозяйства, встает роковой вопрос: либо сразу приспособиться к новым требованиям, либо погибнуть.

И тут-то замечается, что целые группы общества оказываются, благодаря своей хозяйственной и психологической отсталости, неспособными к достаточно полному и достаточно быстрому приспособлению. Начинается процесс упадка, оскудения, гибели. Процесс медленный, ибо и группы, и отдельные особи борются за свое существование, приспособляясь в тех или других частностях, и нужны долгие годы, пока жизнь сотрет с лица земли отживающие, но цепкие формы.

В этом процессе упадка, обусловленном неспособностью данной группы примениться к новым обстоятельствам, происходят и упадок и вырождение всей той общественно-психологической надстройки, носительницей которой являлась эта группа, то есть ее идеалов, мировоззрения и ее специфических настроений.

Утратив свое прежнее значение и не приобретя нового, наша группа совсем перестает играть в обществе роль самостоятельного элемента. Внутренняя связь ее ослабевает, групповая психология затирается, между самой группой и ее идеоло-

гами начинается растущий разлад, более живые силы уходят из родной среды, идут на службу к новым хозяевам жизни или опускаются к народным массам, и в том и в другом случае отрекаясь от психологии породившей их группы.

Но горе тем идейным представителям этой группы, которые не в силах порвать психологически со своей средой, не в силах усвоить чужой психологии. Они обречены на жалкое существование, на бесплодную борьбу с опошлевшей и опустившейся средой. Идеалы их ничтожны, сил для борьбы у них мало, — ведь это элементы, которые остались после ухода лучших сил, — и вот, после недолгих усилий, надрываются, разочаровываются, обессиливаются.

Погрузиться в чисто зоологическое существование, как большинство их собратьев, они не могут: сознание болезненно работает и казнит их; бороться дальше не хватает энергии, и они становятся «лишними людьми».

III

В половине прошлого века Россия пережила замечательнейший перелом. Мы имеем в виду не законодательные реформы 60-х годов, а тот глубокий внутренний переворот, преобразовавший старую, барскую, сословную Русь в молодую классовую, или, как принято говорить, гражданскую Россию.

Этот знаменательный факт, вызванный потребностями нараставшего капиталистического хозяйства, сразу стер прежние строгие границы сословий, смешал вместе барские и мещанские понятия, и из этого хаоса выдвинул новый класс, которому суждено было сыграть в будущем доминирующую роль, — промышленную буржуазию.

В эпоху крепостного права русское общество делилось на две крупные, резко очерченные части, отстоящие одна от другой на целые столетия культурного развития, — на привилегированную и непривилегированную Русь. В то время как последняя вела исключительно зоологическое существование и не поднималась в своих вожделениях выше скромного желания упорядочения гражданско-правовых отношений, первая пользовалась всеми благами европейской культуры, имела довольно широкую возможность «погружаться в искусства, науки, предаваться страстям и мечтам». И она, по крайней мере, самые культурные элементы ее, погружалась, соответственно запросам времени и моды, то во французский рационализм, то

в немецкую философию. И оттуда выносила она те «страсти и мечты», которые рано выдвинули в передовых слоях российского дворянства запросы публично-правового характера.

Таким образом, прогрессивное дворянство в эпоху крепостного права стало историческим носителем западноевропейских идей государственности. Эпоха освобождения крестьян и других крупных реформ, ослабившая в значительной мере сословные перегородки, разрушившая китайскую стену, ограждавшую российское «третье сословие», — эта эпоха создала тот хаос, из которого родилась современная буржуазия, и в этом хаосе переходного времени погибла преемственная нить, долженствовавшая соединять передовые элементы господствующих классов старой и новой Руси. Новый организатор общества — буржуазия, явившаяся законным наследником исчезнувшего крепостнического дворянства, зародилась и вышла на общественную арену при таких условиях, при которых она не могла — по крайней мере в первое время — унаследовать правовые лозунги прогрессивного дворянства.

Воспитанная в эпоху крепостных отношений, стеснявших и тормозивших развитие и последовательное проведение в жизнь начал неограниченной, бессословной частной собственности, молодая буржуазия, естественно, сосредоточила свои desiderata * на осуществлении этих гражданско-правовых начал; получив свое гражданское равноправие из рук господствующей власти как добровольный дар этой последней, она не могла увлечься идеями своего предшественника, не могла стать душеприказчиком его политического завещания.

По историческим условиям своего возникновения русская буржуазия принесла с собой только ограниченный багаж чисто экономического самосознания, по уровню своего развития она находилась еще на той стадии, когда класс определяется «способом от противного», лишь в противопоставлении другим общественным классам, и чужд еще того внутреннего самосознания, которое толкает его дальше чисто экономических требований. При такой отсталости она не могла подхватить и прясть дальше преемственную нить, выпавшую из рук отжившего поколения.

Эпоха реформ подорвала в корне и хозяйственное и общественное значение тех уютных, утопавших в «вишневых садах» дворянских гнезд, где столетние книжные шкафы «навевали идеалы добра и общественного самосознания» («Виш-

---

* Пожелания (*лат.*). — *Ред.*

невый сад», с. 16)[3]. Но она не могла порвать и разрушить в живущих поколениях самых этих идеалов «добра и общественного самосознания, передававшихся по традиции от дедов к отцам, от отцов к сыновьям. И ряд поколений умирающего в общественном значении слоя обречен был на трагедию контраста этих идеалов со все уменьшающейся общественной силой самого слоя. И когда эта сила дошла, наконец, до нуля, тогда потускнели идеалы, пошатнулась вера в них, расслабла воля, желания сменились апатией, тоска — скукой, и сложился знакомый нам тип «лишних людей».

Процесс разложения, охвативший какой-нибудь класс (или группу), прежде всего сказывается в ослаблении внутренней связи, в неустойчивости характерной для этого класса психологии. Более живые, то есть более чуткие, более отзывчивые силы перестают удовлетворяться господствующим в их среде мировоззрением, ищут новых идеалов на стороне и в результате уходят из своей среды в другие общественные слои.

В интересующем нас процессе дифференциации прогрессивного дворянства особенно характерно одно течение, сыгравшее крупную общественную роль, так называемое кающееся дворянство. В поисках за новыми идеалами кающиеся элементы дворянства обращались к народной массе, к крестьянству, в полной уверенности, что их новые взгляды представляют верное выражение заветных мечтаний этой массы.

«Михаил Михайлович не мог не подозревать, — пишет Глеб Успенский, — что такое существо, как крестьянин, бедный, измученный, забитый, испытавший и переживший бог знает какие невзгоды, несущий на своих плечах опыт тысячелетних трудов, — должен, *непременно должен* питать ненасытную жажду устроить жизнь по-новому; у него в горле пересохло от этой жажды, он ждет не дождется, он страстно хочет вздохнуть полной грудью» *[4].

Для кающегося дворянина естественна была мысль, что именно он, законный наследник поколений, взваливших на плечи крестьянина эти тысячелетние труды, что он-то и должен идти теперь к крестьянину и помочь ему «устроить жизнь по-новому», вздохнуть полной грудью.

В этом своем стремлении кающийся дворянин столкнулся с другим типом, выросшим из общественных низов и сошедшимся с ним на понимании практических задач времени — именно, с разночинцем. Разночинец не имел за собой такого

---

* «Чудак барин». Сочинения. Т. II. С. 189.

прошлого, как его невольный спутник; разночинцу, как это справедливо указывал еще Н. К. Михайловский, не в чем было каяться [5].

Происходя из той пестрой среды, которую в Западной Европе обобщают понятием мелкой буржуазии — мелкого духовенства, купечества, крестьянства, разночинец вынес сильно выраженное демократическое настроение, приведшее его к психологии, отрицающей буржуазность. И эта психология невольно толкала его по тому же пути, по которому шел и кающийся дворянин.

«Странное существо человек, — рассуждает типичный разночинец Базаров.— Как посмотришь этак сбоку да издали на глупую жизнь, которую ведут здесь "отцы", кажется: чего лучше? Ешь, пей и знай, что поступаешь самым правильным, самым разумным манером.— Ан нет; тоска одолевает... Хочется с людьми возиться, хотя ругать их, да возиться» *. Разночинец является идеологом par excellence **; в качестве такого он ищет подходящую прочную почву и таковую, как ему кажется, находит в народной массе.

«Разночинец чувствует свое бессилие в качестве самостоятельного общественного слоя, он ищет поэтому точку опоры для своих заветных целей, ищет ее в низинах, где так же страдают, как и он; он становится "*народолюбив*". Таковы, на наш взгляд, основные психологические черты "разночинца": они непосредственно вытекают из его социального положения» (*А. П.* Журнальные заметки) *** [6].

В первое десятилетие жизни обновленной России и кающиеся дворяне, и разночинец шли дружно в народную среду; первые — «чтобы уплачивать старинный, мучительный долг», по выражению А. О. Новодворского, вторые — «чтобы возиться с людьми» [7]. Правильнее даже сказать, что кающиеся шли *за* разночинцем, ибо этот молодой, жизнерадостный элемент с первых же шагов взял в руки дирижерскую палочку и на все

---

* «Отцы и дети». С. 134, изд. Маркса.

** По преимуществу (*фр.*).—*Ред.*

*** В интересной статье, из которой приведена эта выдержка, понятием разночинца автор охватывает также и кающееся дворянство, как это видно из другого места, где состав разночинского лагеря определяется следующим образом. «Дети ошеломленного крестьянской реформой оскудевающего дворянства, провинциального духовенства, чиновничества и всякого служилого люда, мелкого мещанства и даже крестьянства...» Для нашей цели необходимо разделить оба типа: разночинца и кающегося.

движение наложил свой характерный отпечаток. Но недолго продолжалось это единомыслие.

При первых неблагоприятных обстоятельствах началось расхождение обоих течений и рельефно сказалось различие двух психологий: разночинец начал приспособлять обстоятельства к своим задачам, кающийся дворянин начал приспособлять свои задачи к этим обстоятельствам. И чем дальше, тем больше расходились их пути; бодрый, полный надежды разночинец пошел своей дорогой, а кающиеся элементы оказались не в силах жить самостоятельной жизнью: их дальнейшее шествие было постепенным падением. Мы и остановимся на истории этого падения, так как судьба разночинца не входит в рамки нашего очерка. Но прежде чем перейти к этой печальной истории, мы должны сделать одно замечание.

Два типа, разночинец и кающийся дворянин, являются в нашем дальнейшем изложении главным образом *психологическими* типами. Чем дальше от момента освобождения крестьян, тем больше затушевывается классовый характер обоих типов; состав обоих лагерей становится все более пестрым, но эта характерная психология, которую внесли в свое течение, с одной стороны, разночинец, с другой — разлагающееся прогрессивное дворянство, — эта психология продолжает налагать свой яркий отпечаток на оба течения.

Течение кающегося дворянства, которое можно было бы по его внутреннему содержанию назвать также культурно-народническим, являлось в рассматриваемый нами период идеологическим выражением настроений и взглядов той промежуточной, средне-дворянской, чиновничьей и интеллигентской среды, которая не успела еще дифференцироваться и раствориться в новых классах капиталистического общества.

IV

«Роман интеллигенции с народом» основывался, как мы видели, на том предположении, что освобожденный от крепостной зависимости народ должен мыслить, желать и развиваться так же, как и освободившаяся от своей прежней сословной психологии дворянская или разночинская интеллигенция. Из этой утопической предпосылки вытекала для сознания этой интеллигенции историческая возможность и моральная необходимость «идти в народ», слиться с ним, «опроститься».

«Мы идем слиться с народом, — говорит Серпороев*, — мы бросаем себя в землю, как бросают зерно, чтобы зерно это взошло и уродило от сам-пять до сам-сто, как египетская пшеница».

«Вот где теперь потечет моя жизнь, — рассуждает другой герой того же романа, Караманов.— Вести беседу с этой теткой, жить жизнью, сердцем и мыслью батрака, войти в батрацкие интересы, отрешиться от всего мира, который вне батрачества, убить в себе потребности, которые развивают в человеке образование, богатство, знание, из крупного землевладельца, кандидата прав и литератора выродиться в поденщика и узкими интересами поденщика заглушить в себе все высокие человеческие интересы, — одним словом, буквально влезть в шкуру народа, чтобы понять этот народ и слиться с ним, отдать барское, белое, изнеженное тело посконной рубахе и сермяге, облечь узкую дворянскую ногу в онучу и лапоть, чтобы на себе самом почувствовать всю прелесть онучи и силу лаптя» **.

С такими идеалистическими и альтруистическими намерениями пошла народолюбивая интеллигенция в деревню «работать и думать с народом». Но ее понятие о народе оказалось столь же наивным и фантастическим, как и представление о «прелестях онучи» и «силе лаптя». Народ действительный, реальный, а не водевильный народ старых сентиментальных романов оказался великим материалистом и эгоистом. Народ, — как это справедливо предполагал Михаил Михайлович, — действительно питал «ненасытную жажду» устроить жизнь по-новому; действительно хотел «вздохнуть полной грудью...». Но он жаждал устроить новую жизнь хозяйственного мужичка, жаждал материального благополучия мелкого буржуа, хотел вздохнуть полной грудью свободного собственника. Идеалистические порывы молодежи наталкивались на материалистическое желание: «Землицы бы»; ее альтруистическая проповедь не в силах была устранить эксплуатацию батрака его же односельчанином.

«Мы идем в народ, в курные избы, — мечтала народолюбивая интеллигенция, — и будем там жить, будем там пахать и сеять — не современные идеи, а просто рожь, ячмень и пшеницу, а после уже и идеи, если достаточно удобрим почву, унавозим ее» ***.

---

* *Мордовцев*. Знамения времени. С. 312[8].

** Там же. С. 270.

*** Там же. С. 311.

А между тем действительность с каждым днем все яснее доказывала, что чем успешнее унаваживалась земля «под рожь, ячмень и пшеницу», тем менее поддавалась почва унаваживанию под «современные идеи».

Объективный процесс развития деревни все резче и резче расходился с идеологической схемой народолюбивой интеллигенции.

Но на почве этого объективного, стихийного процесса, подготовлявшего жестокое разочарование, возникали и субъективные сознавательные факторы, противодействовавшие культурной деятельности молодежи. С одной стороны, над темным крестьянством тяготело мрачное привидение только что усопшего крепостного права со всеми его ужасами, а следовательно, и инстинктивное недоверие ко всякому «барину», ко всякому человеку не из деревни, как бы он ни наряжался в мужицкое платье; с другой стороны, на другой же день после падения старого порядка доминирующую роль в деревенской жизни начал играть новый человек — человек, не «ради идеи» носивший поддевку и сапоги бутылками, кость от кости той же деревни, близкий ей по психологии, а главное, сильный своей пронырливостью и превосходным знанием этой деревенской психологии. Человеком этим был — кулак. Кабатчик, лавочник или другая подобная личность, вообще человек с капитальцем, а следовательно, и с весом, заправлял всем миром и мирским хозяйством, задавал тон не только в вопросах сельской политики, но и по части этики и поведения отдельных мирян. Его сторону тянули, в силу сродства интересов, все денежные и хозяйственные мужички, в его руках — все волостное правление, старшина — кум, писарь — друг-приятель и т. д.

Эта-то новая сила скоро почуяла всю опасность, которая угрожает ее бесконтрольному владычеству и хозяйничанию от присутствия в деревне интеллигентных и альтруистических элементов в лице народолюбивой молодежи. Неудивительно, что она поспешила пустить в ход все свои силы, связи и влияние, чтобы оградить свою паству от нежелательного и невыгодного соприкосновения с пришельцами. Началась безобразнейшая травля всех интеллигентных тружеников в деревне: фельдшериц, учителей, учительниц и т. д. Всем этим лицам приходилось слышать один возглас: «Пошел вон, не суйся! испортишь! изгадишь!» Зато те самые «подстриженные рыжие бородки», которые гнали интеллигенцию из деревни, сами сво-

ими средствами удовлетворяли всем потребностям этой деревни.

«Безграмотный человек все подваливает и подваливает! — писал Успенский. — Он улучшает нравы и финансы, он умиротворяет, укрепляет народные идеалы, оздоровляет села и города, проповедует гигиену, водворяет науку и т. д., и т. д., и все это без разговоров, все в одну минуту и все за три копейки. Стоит только сказать этому расторопному человеку: "Оздорови деревню, прекрати неправду, развивай бытовые начала, улучшай нравы, вот тебе два целковых на расходы!" Расторопный человек ответит только одно неизменное "слушаю-с", хлопнет нагайкой по лошади, и след простыл. Глядишь — все исполнил и даже сдачи представил с двух рублей, за всеми расходами, семьдесят пять копеек» *.

Но на заре идеалистического увлечения даже эта «расторопность» всяких рыжих подстриженных бородок и их неизменное: «не суйся» не могли удержать народолюбивую интеллигенцию в ее стремлении к культурной деятельности среди крестьянской массы. Как жилось ей в деревне, об этом полны скорбных воспоминаний страницы русской истории и литературы. Нужна была великая вера в свое дело, великая любовь и надежда по отношению к этому недоброжелательному, нередко жестокому народу, великая сила воли, чтобы перенести все лишения и страдания чтобы не разочароваться, не пасть духом с первых же шагов.

«Сначала ей крутенько было, — описывается судьба учительницы в цитированном нами романе Мордовцева. — Стали дьячки ей пакостить, мальчишек на нее напущали, ворота дегтем мазали, на заборе у ее ворот мелом всякую скверну писали, так что срам было мимо пройти. Натерпелась-таки, голубушка, а на своем поставила, под конец все обошлось к благополучию, только извелась ни на что, бедная» **.

Но и это сомнительное «благополучие», приобретавшееся ценой крови и нервов, не всегда бывало возможным. Сколько раз дело кончалось так, как оно изображено в полном трагизма рассказе Новодворского «Сувенир»; герой — сельский учитель — попадает за тридевять земель, а героиня — фельдшерица — лишает себя жизни. И все эти драмы и трагедии разыгрывались на глазах у тех самых масс народных, ради которых народолюбивая интеллигенция жертвовала своим покоем, сча-

* Сочинения Г. Успенского. Т. II. С. 265 [9].

** Знамения времени. С. 59.

стьем, нередко и жизнью; и массы эти — в лучшем случае — держались пассивно и безразлично. А между тем так сильно было обаяние этой культурной миссии, так высоко было напряжение действенной энергии народолюбивой интеллигенции, что понадобились годы опыта и сотни, быть может, тысячи напрасных, бесполезных жертв, пока зародилось в ней сомнение и относительно самой задачи, и относительно путей к ее осуществлению.

Однако в конце концов весь этот опыт и все эти жертвы привели к разочарованию, к «сомнениям и колебаниям». Это было первое разочарование в романе интеллигенции с народом. Оно пало, как камень, на пути народолюбивого потока, и, разбившись об этот камень, поток поплыл дальше двумя все более и более расходящимися струями.

Вот как отразился указанный нами перелом в середине 70-х годов в настроении одного из самых характерных представителей этой эпохи:

«Голод! когда ты оставишь меня? вечный, физический или душевный голод! Да будь хоть семи пядей во лбу, а если тебя бросить в бездонное болото, ты так же прекрасно потонешь, как самый слабый смертный! Мне теперь очень тяжело. Я ясно чувствую, что я теперь дальше от народа, чем был когда бы то ни было; что я теперь не только не могу быть чернорабочим, как мечтал когда-то, но даже положение народного учителя едва ли было бы мне под силу. Дело ясно: мне опротивела та обстановка бесприютности, которою пахнет при слове “мужик”, опротивела потому, что я слабею, тогда как он не переменяется, потому что я измучился, устал от нравственных мучений (каковы бы они ни были, они не всегда бывают глупы), которые ему меньше знакомы... А между тем я себя воспитываю, чтобы слиться с народом! Да это просто насмешка! Насмешка над логикой с моей стороны и горькая ирония обстоятельств надо мной!»

Так писал в феврале 1876 года в своем дневнике очень чуткий и наблюдательный человек — А. О. Новодворский*. И это пессимистическое настроение не было личной особенностью автора. Он видел его и в других своих современниках, видел и фиксировал в своих рассказах.

«Когда он (Печерица) вечером засядет за книги, — пишет он же в рассказе “Эпизод из жизни ни павы, ни вороны”, — и че-

---

* *Осипович А.* (*Новодворский А. О.*) Собр. соч. СПб., 1897, предисловие[10].

рез несколько минут зашагает в волнении по крошечной площадке пола, то в его тревожном, беспокойном взоре я ясно вижу ни паво, ни вороньи сомнения и колебания; если в эту минуту войдет кто-нибудь посторонний и Печерица начнет с ним разговор, толковый разумный разговор, твердым голосом и с видом человека, власть имеющего, то я прекрасно знаю, что на сердце у него скребут кошки. Вся разница между ним и мною только та, что я, так сказать, постепенно спускался с вершин Кавказа, тогда как он вырастал из земли» *.

Но если спускавшиеся с вершин Кавказа кающиеся элементы и выраставшие из земли разночинские и сходились в данный момент в общем настроении «сомнений и колебаний», тем не менее уже в этом, и как раз в этом, настроении лежала исходная точка их последующего расхождения. «Сомнения и колебания» оказались тем общественным реактивом, который разложил разношерстную массу народолюбивой интеллигенции на два основных элемента: один из них преодолел свое временное настроение и сумел отрешиться от него: другой «не осилил думы жестокой» [12], и временное настроение одолело его, стало доминирующим его настроением. Вот как характеризуется встреча обоих элементов — восходящего разночинского и отживающего дворянско-культурнического — в рассказе Новодворского «Накануне ликвидации»:

«— Этому молодому человеку я не достоин развязать ремень у обуви... — рассказывает дворянский сын Попутков [13] про своего “духовного сына”. — То, что у меня было только *отвлеченной теорией*, принадлежностью заветной клеточки мозга, которой я не открывал вне интимного кружка, у него сделалось общим, *исключительным настроением*... Сколько в нем силы!.. Он и мне протягивал руку...

— Ах вы... голубчик мой! И что же, вы того... оттолкнули эту руку?..

— Да, потому что, в сущности, ни на что не способен» **.

Но если Попутков так искренне признает свою неспособность на что-нибудь путное, то нельзя сказать, чтобы его направление было столь же откровенно. Напротив, оно — как мы увидим ниже — со свойственным всякому отживающему течению непониманием старалось объяснить исключительно неблагоприятными внешними условиями свою неспособность сыграть самостоятельную общественную роль.

---

* Там же [11].

** Там же. С. 383—384.

Ни паво, ни вороньи сомнения и колебания должны были вскоре разрешиться для Печерицы и его друзей в виде преодоления временного пессимистического настроения. Несмотря на высказываемый автором страх потонуть в болоте, потонуть они не могли, хотя бы уже потому, что, как говорит несколько дальше Печерица, «если в башке у человека зародилось кое-что, чему по законам человеческого прогресса положено развиваться, то такой человек не умирает»[14].

Зато нельзя того же сказать про другое крыло народолюбивой интеллигенции. То, что все определеннее зарождалось в «башках» этих элементов, лишь идеологически отражало разлагающиеся условия быта породившей их общественной группы; как эта группа, так и ее идеологи, были обречены историей на гибель. Гибель «вишневых садов» как определенной, самостоятельной хозяйственной категории, гибель того красивого мировоззрения и тех тонких настроений, которые вырастали в нежной атмосфере этих «вишневых садов», отражались в умах кающихся в форме мирового пессимизма.

Освободившись от идейной гегемонии разночинца, культурническое течение пришло окончательно к самосознанию, и это самосознание было бесплодно, как песок пустыни.

V

Выделившись из общей массы народолюбивой интеллигенции, культурно-народническое течение все резче и резче начало приобретать те характерные черты отживающего в историческом смысле общественного слоя, которые затушевывались прежде благодаря гегемонии разночинской идеологии.

Только после этого расхождения начали складываться и рельефно выступать оба указанные нами типичные настроения: жизнерадостное, оптимистическое, бодрое — разночинца и мрачное, пессимистическое, угнетенное — кающихся элементов. Вокруг этих двух настроений группировались оба течения народолюбивой интеллигенции, определяясь нередко в гораздо большей мере указанными психологическими факторами, чем социальным происхождением и положением. Дело в том, что и разночинец, и кающийся дворянин не имели под собой той прочной классовой подпочвы, которая властно определяет и направляет развитие взглядов, вкусов, понятий данной общественной группы; оба они происходили из отживающей, неспособной к самостоятельной общественной жизни среды. Разно-

чинец, как это видно из самого названия, являлся продуктом разложения, отбросом разных социальных групп. Происходил ли он из разлагающегося как сословие крестьянства, или из недоразвившейся в России до самостоятельной роли мелкой буржуазии, или же из неустойчивых групп, как духовенство и мелкое чиновничество, — всегда в основе его психологии лежал разрыв с родной средой. Являясь по отношению к этой среде как бы «избыточным населением», колонистом, ищущим счастья вне родных условий, он отрицает и экономические условия ее жизни, и ее социальную роль, и ее типичную психологию. Конечно, в зависимости от силы этого отрицания и от степени проникновения его психологии элементами мещанства определяется и та среда, в которой он будет объектировать свою новую идеологию, среда, к которой на службу он пойдет.

Нельзя не отметить, что теперь, когда капиталистические отношения и соответствующая им степень дифференциации общества приняли в России вполне определенные формы, громадный процент разночинцев растворяется в буржуазной среде; но в половине 70-х годов, в период еще слабой дифференциации, разночинец был по преимуществу народолюбив и в народной среде искал осуществления своих идеалов.

Несколько иной, хотя не менее неустойчивой, была социальная подпочва другого течения — кающегося дворянства. Происходя из тех слоев землевладельческого дворянства, которые, в силу экономического и социального характера своего быта, не могли приспособиться к новым буржуазно-капиталистическим методам хозяйства и мышления, это течение явилось, таким образом, продуктом оскудевающей, разлагающейся, обреченной на гибель общественной группы. Из родной среды оно вынесло отрицание этой среды, отрицание ее греховного прошлого и в то же время враждебное отношение к новому нарождающемуся буржуазному порядку.

Психология этого течения определялась желанием сохранить поэзию «вишневых садов» при необузданном товарном обращении, определялась переходными условиями между крепостным и капиталистическим хозяйством. Неудивительно, что кающихся потянуло в деревню, *уже* освобожденную от крепостной зависимости и *еще* не вовлеченную в торговый оборот буржуазного хозяйства.

Таким образом, психология кающегося дворянина также характеризуется отрицанием родной среды, но это отрицание — в противоположность разночинскому — нерешительное

и половинчатое. Те единичные лица и группы, которые в силах были преодолеть эту половинчатость, уходили окончательно в ряды разночинцев.

Указанный нами выше раскол в рядах народолюбивой интеллигенции не только резко разделил ее на две группы, характеризуемые принадлежностью к тому или другому психологическому типу, но вместе с тем дал возможность самостоятельно развиться каждому из этих типов и принять ту форму, которая полнее всего выражала его сущность. В освобожденной психологии культурно-народнического течения сразу же выступили на первый план унылые, пессимистические нотки — отражение общественного вырождения и упадка, — и эти нотки «сомнения и колебания» стали играть в ней доминирующую роль. Спустившиеся с вершины Кавказа кающиеся элементы были ядром и вождем этого течения, и печать своей типичной психологии они наложили на все течение.

Сколько раз мы опускали руки,
Сколько раз бросали бурный спор,
И опять с отвагой шли на муки,
На борьбу за свет и за простор... * —

пело одно течение устами П. Я.

Неволя колыбель мою начала,
Бессилие могилу роет мне... —

отвечало другое словами Фруга[16].

Донкихотизму разночинцев культурно-народническое течение противопоставляло гамлетизм.

«Говорят, что беспощадный анализ — мучение, — писал в 1877 году четырнадцатилетний Надсон в своем дневнике. — Я, наоборот, нахожу в нем какое-то особенное наслаждение, особенное удовольствие...» [17]

Поколение, певцом которого суждено было стать Надсону, влагало в самую основу своего настроения разлагающий и расслабляющий анализ. Общественное течение, обреченное на гибель, общественное течение, которому суждено было выродиться в «лишних людей», с характерной близорукостью искало причин своего пессимизма не в собственном бессилии как общественной группы, а во внешних условиях, в пошлости людей, в несовершенстве мира.

Положительные стороны человеческой природы, как бодрое, жизнерадостное настроение, вера в будущее, жажда борь-

---

* *П. Я.* Стихотворения. Т. 1. С. 9[15].

бы, стали считаться символом пошлости, отрицательные же черты, свойственные всякому погибающему течению, — бессилие, неудовлетворенность, неверие, пессимизм — возводились в норму, удостаивались какого-то культа. Неудивительно поэтому, что другой властитель дум рассматриваемого нами поколения — Вс. Гаршин писал в письме к Фаусеку следующие язвительные строки:

«Все люди, которых я знал, разделяются на два разряда или, вернее, распределяются между двумя крайностями: одни обладают хорошим, так сказать, самочувствием, а другие — скверным. Один живет и наслаждается всякими ощущениями: ест он — радуется, на небо смотрит — радуется. Даже низшие физиологические отправления совершает с видимым удовольствием. Придет из ватерклозета и говорит: ну, брат, да и хорошо же я — и проч.» *[18].

Эти ядовитые слова очень ярко выражают характерный для падающего общественного слоя культ унылого, страдальческого настроения. Эта инстинктивная неприязнь ко всему жизнерадостному сказалась очень реально также впоследствии, в 90-х годах, когда эпигоны некогда прогрессивного течения, поседевшие в гражданской скорби, с враждебным недоумением смотрели на молодое поколение, которое «чему-то радуется». Вся история русской интеллигенции дает яркую характеристику этой смены настроений и наглядно доказывает, что вне *психологических* делений людей на гамлетов и донкихотов, на лиц с «хорошим» и со «скверным» самочувствием и т. п., существуют такие же социологические деления, когда условия общественного развития придают настроению той или иной группы оптимистический или пессимистический оттенок.

Так и настроение Гаршина и всей культурнической струи и прогрессивного направления было продуктом не индивидуального устройства, как казалось самому Гаршину, а той роли этой струи в общественной жизни, которая осуждала ее на жизнь «без дела и без отдыха», по выражению Гл. Успенского.

Мы видели уже выше, что в качестве субъективного элемента психологии кающегося дворянства входила в нее и моральная потребность уплатить «старинный мучительный долг». Ради этой потребности интеллигенция надевала зипун и лапти и шла унаваживать почву под современные идеи. Мы видели также, как она разочаровалась в этом предприятии, как у нее возникли «сомнения и колебания», и как эти сомнения и коле-

* Памяти Гаршина (сборник). СПб., 1889. С. 48.

бания привели к расколу, к разделению потока народолюбивой интеллигенции на течения. Перед лицом этого разочарования культурно-народническое течение попыталось, посредством характерного для него приема приспособления своих потребностей к внешним условиям, удержаться в народной массе.

«Тут ли не найти себе места и дела, — говорило оно, — особливо человеку, знающему цену своим силам и готовому помириться с какими угодно микроскопическими размерами поприща, лишь бы оно только имело связь с добропорядочностью дела (непременно) на пользу ближнего» *.

Но и это самокастрирование, этот переход от «современных идей» к «микроскопическим» делам не спас народолюбцев от грозного крика: «Не суйся!» [19] Не имея собственных, ярко выраженных классовых интересов, не будучи в силах встать целиком на точку зрения какого-нибудь другого класса, лишенное, наконец, внешней возможности уйти беспрепятственно в чисто культурническое, филантропическое дело, культурно-народническое течение обречено было на медленную, тяжелую агонию, положение его стало безнадежным.

«Много в ту пору сгибло народу, — пишет Гл. Успенский, — не знаю, как я цел остался, каким образом не очутился в Неве, не помешался. Я помню только целые годы какого-то смертоноснейшего угара. Только, бывало, и видишь: вот-вот человек сойдет с ума, делает что-то, мечется, смотрит какими-то ужасными глазами; и точно: через день, через два — рассказывают — повезли в сумасшедший дом! Или придет кто-нибудь и извещает, что он только что с одиннадцатой версты — просидел десять месяцев. В то же время в обществе, жившем *без дела и без отдыха,* утомленном этим невозможным нравственным состоянием, стала распространяться какая-то мертвящая ханжеская доктрина, проповедовавшая кротость и простоту сердца, требовавшая какого-то умиления почти перед голой пустотой и ровно ни к чему, ни доброму, ни худому, не обязывавшая человека» **.

Из этой характеристики Успенского уже ясно намечается процесс разложения культурно-народнического течения: с одной стороны, выделяется группа — самая инертная в своем общественном значении, — которая развивает и проводит в жизнь одну часть старой формулы кающегося дворянства: по-

* *Успенский Гл.* Сочинения. Т. II: Малые ребята. С. 263.

** Там же. С. 265.

каянный морализм. Это направление, успокоившееся на удовлетворении чисто субъективной потребности морального равновесия, этического самосовершенствования, легко, конечно, разрешило «проклятые вопросы» во всевозможных интеллигентских поселках, культурнических начинаниях и т. п.

Другое же направление, для которого в прежней формуле гораздо важнее была другая часть, именно уплата мучительного долга, — то есть не нравственная обязанность по отношению к своему *я*, а общественная обязанность перед народом, — лишенное возможности уплатить этот долг в той форме, на какую оно только и было способно, осуждено было на жизнь «без дела и без отдыха», то есть на бездеятельность, на самоанализ, приводящий к самому мрачному пессимизму, на самобичеванье и безнадежное нытье. И каждый шаг такого анализа приводил в большие и большие дебри пессимизма.

«Получил письмо от Alex. Heard. Esq-re London'a, — пишет Гаршин еще в 1876 году Дрентельну. — Тоже тоскует. Господи, куда же деваться! Разве в самом деле удариться в гартмановщину или еще в какую-нибудь ерундищу? Не ударишься ни во что подобное; мозги все-таки так положительно устроены, что Гартман не соблазняет» [20].

Гартман — пессимистическая философия Эд. Гартмана — конечно, не мог соблазнять Гаршина и других людей этого типа. «Удариться в гартмановщину», то есть возвести свой социальный пессимизм в философский принцип, в мировой закон — для этого и мозги были слишком положительно устроены, да подобной «ерундищей» занимались уже другие, дошедшие до «умиления почти перед голой пустотой». Для «положительных мозгов» нужна была положительная работа. А на этот счет дело было безнадежно...

И вот начало возникать сомнение: *нужна ли* эта положительная работа? И на этот вопрос слышался ответ Надсона:

Я боюсь, что мы горько ошиблись, когда
Так наивно, так страстно мечтали,
Что призванье людей — жизнь борьбы и труда,
Беззаветной любви и печали...
Ведь природа ошибок чужда, а она
Нас к открытой могиле толкает [21].

Но если «жизнь борьбы и труда» — не призванье людей, а простой мираж, плод фантазии, то что же остается делать человеку перед лицом суровой жизни? Если не бороться — то, значит, страдать. Страданье и горе выступают как основное настроение неспособных на борьбу людей. Выше мы видели,

как бодрое и жизнерадостное настроение отождествлялось с пошлостью, теперь делается шаг дальше и провозглашается культ горя и страдания.

Кто крест однажды взялся несть,
Тот распинаем будет вечно.
И если в жертве счастье есть,
Он будет счастлив бесконечно *[22].

Счастье жертвы! Как далеко ушла прогрессивная часть общества от базаровского: «Мы драться хотим!» Но если у г-на Минского мысль сказана еще в условной форме (если... есть), то у Надсона счастье жертв возведено уже на пьедестал:

Ведь сердце твое — это сердце больное,
Заглохнет без горя, как нива без гроз:
Оно не отдаст за блаженство покоя
Креста благодатных страданий и слез[23].

Но что же тогда эта самая жизнь, которая еще так недавно сулила борьбу и труд, а теперь, вблизи, дает только страданья и слезы. Жизнь эта — обманчивое марево:

Бедна, как нищая, и, как рабыня, лжива,
В лохмотья яркие пестро наряжена,
Жизнь только издали нарядна и красива,
И только издали манит к себе она[24].
(1882)

Но если жизнь вблизи не нарядна и не красива, быть может, она все-таки даст хоть какую-нибудь возможность сделать ее хоть сколько-нибудь нарядной и красивой?

Увы! Разочарование поэта толкает его по наклонной плоскости отрицания, и он видит уже, что жизнь не только не нарядна и не красива, но что она и бесплодна:

И скорбно я глядел потухшими очами,
Как жизнь, еще вчера сиявшая красой,
Жизнь — этот пышный сад, пестреющий цветами, —
Нагой пустынею лежала предо мной![25]
(1883)

Жизнь — бесплодная пустыня, а в пустыне не только борьба и труд, но и горе и страдание теряют всякий смысл:

Для чего и жертвы и страданья?..
Для чего так поздно понял я,
Что в борьбе и смуте мирозданья
Цель одна — покой небытия?![26]
(1884)

---

* *Минский Н.* Гефсиманский сад.

Так жизненное бессилие разлагающегося общественного слоя привело последовательно его идеологов к отрицанию всякого смысла в мировом и общественном процессе. Несоответствие этого процесса интересам данного слоя заставляло признать бессмысленным и бесцельным самый процесс: нелепое, с ограниченной точки зрения обитателей «вишневого сада», казалось им нелепым с точки зрения целей мирового процесса.

Таким же мрачным пессимизмом проникнуто и настроение Гаршина. Особенно резко это сказалось в его рассказе «Attalea princeps». Рассказ этот слишком известен, чтобы излагать его; приведем лишь несколько строк из конца его:

«Была глубокая осень, когда Attalea выпрямила свою вершину в пробитое отверстие. Моросил мелкий дождик пополам со снегом, ветер низко гнал серые клочковатые тучи... — “Только-то, — думала она, — и это все, из-за чего я томилась и страдала так долго? И этого-то достигнуть было для меня высочайшей целью?”»

Характерная черта всякого отживающего течения — его неприспособленность к господствующему строю отношений, его, если можно так выразиться, тепличная психология. И эта неприспособленность, эта тепличность целиком отразилась на злоключениях и рассуждениях пальмы.

Attalea princeps росла в деревянной бадье, питалась искусственным воздухом оранжереи. Если бы она пустила корни в здоровую почву и притом так же глубоко, как растущая вне стен оранжереи сосна, если бы она, подобно этой сосне, росла в обычных для данной широты условиях, ее бы, наверное, не смутила ни осенняя сырость, ни зимняя стужа, она бы не впала в пессимизм, не усомнилась бы в смысле исторического процесса. В данном процессе упадка и разложения интересующего нас общественного течения, от него отлагались и уходили в другие группы все сколько-нибудь живые, сколько-нибудь способные ожить элементы. Поскольку же они по той или другой причине не в силах были отделиться и уйти, они гибли под гнетом безысходного пессимизма. Этот отбор лучших элементов, естественно, понизил уровень всего течения и свел его к тому пошлому водотолчению, которое характеризует рассматриваемую нами общественную группу в конце 80-х годов.

Вот какую картину рисует тот же Гаршин*: «6-го были вместе с Васей у Х.; собралось на именины человек пятнадцать молодых учителей, адъюнктов, лаборантов и пр. ученой бра-

* Письмо к Латкину, декабрь 1883 года[27].

тии. Нехорошее я вынес впечатление. Разговоры об единицах, решение геометрических курьезов, разговоры о трихлорметилбензоломилоидном окисле какой-то чертовщины (я, конечно, наврал в этом названии, как дикарь, но se non é vero é ben trovafo*) — это часть первая. Гнуснейшие, в полном смысле слова, анекдоты, соединение ужасной чепухи с бесцельной и неостроумной похабщиной (какая-то турецкая или ташкентская) — это второе. Основательная выпивка — третье. И больше ничего. Ни одного не только разумного, но хоть сколько-нибудь интересного слова. Право, какое-то одичание».

Эта картинка вводит нас прямо в то царство пошлости, в котором выросли, действовали и погрязли герои чеховских пьес — «лишние люди».

VI

Вполне законченный тип «лишних людей» сложился, как мы уже видели, к концу 80-х годов. Последующее развитие общественных отношений, особенно новый подъем, которым ознаменовались 90-е годы, еще ярче подчеркнул те отрицательные черты рассматриваемого нами типа, которые так характерны для падающего, отживающего свой век течения. Как старая, полусгнившая баржа, занесенная песком и тиной, неподвижно лежит на дне реки, в то время как над ней проносится благодатный поток весеннего половодья, — так и наши эпигоны культурно-народнического типа не в силах были подняться из засосавшей их тины, когда над их головами зашумели волны нового весеннего разлива. И жизнь прошла мимо них.

Типичная психология «лишних людей», являясь, как мы указывали выше, «надстройкой» над их общественно-экономическим бытом — бытом вымирающего общественного типа, по необходимости окрашена в мрачный пессимистический цвет; и как сквозь черное стекло нельзя воспринять всей яркой жизнерадостной красоты майского утра, так и сквозь оболочку пессимистического настроения «лишних людей» не могли проникнуть бодрые голоса весны. Положение становилось безнадежно. Дальше идти было некуда. «Лишние люди» могли только или прозябать и гибнуть, или перерождаться в другие общественные типы, то есть опять-таки гибнуть как течение, как общественный слой. И оба эти явления — перерождение и гибель — можем мы наблюдать в среде чеховских героев.

* Если не правда, то все же хорошо придумано (*итал.*).—*Ред.*

21 Зак. 3516

Основная психологическая черта «лишних людей» — это разлад сознания и воли. Эта черта характерна для представителей всякого отмирающего, сходящего со сцены общественного течения. Если какая-нибудь социальная группа осуждена объективными историческими условиями на гибель, она становится уже неспособна смотреть вперед, задаваться далекими целями, ставить себе прогрессивные задачи. Ее роль, по существу, — консервативная. Не могут выдвигать жизненных задач и отдельные представители такой группы, поскольку они остаются на почве интересов и характерной психологии данной группы, поскольку они не впадают в отщепенство. Неудивительно поэтому, что у наших героев разлад сознания и воли сказывается прежде всего в неспособности ставить себе цели, в отсутствии идейных жизненных задач.

«Когда идешь темной ночью по лесу, — признается Астров, — и если в это время вдали светит огонек, то и не замечаешь ни утомления, ни потемок, ни колючих веток, которые бьют тебя по лицу. Я работаю, как никто в уезде... но у меня вдали нет огонька...»

Это отсутствие огонька, отсутствие руководящей цели не может, в свою очередь, не парализовать действенной энергии, не может не вызывать полного упадка воли. Нет цели в жизни, нет воли работать, нет желания не только делать что-нибудь для ближнего, но даже любить этого ближнего. Апатия одолевает человека, осмысленная жизнь утрачивает всякую прелесть.

«С тяжелой головой, с ленивой душой, утомленный, надорванный, надломленный, без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей и не знаю: кто я, зачем живу, чего хочу? — жалуется Иванов».

«Не слушаются ни мозг, ни руки, ни ноги, — продолжает он. — Ничего я не жду, ничего не жаль, душа дрожит от страха перед завтрашним днем».

Почти теми же словами выражает свое настроение и Астров: «Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю». Но эта атрофия воли не сопровождается притупленностью сознания: напротив, сознание работает и работает, подчеркивая и клеймя нравственное бессилие и нравственную негодность лишнего человека.

«День и ночь болит моя совесть, — говорит тот же Иванов, — я чувствую, что глубоко виноват, но в чем, собственно, моя вина, не понимаю... Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился... в лишние люди. Это возмущает мою гордость, стыд гнетет меня, и я страдаю».

Настоящее признание очень характерно. Иванов чувствует, что он виноват, но не знает, в чем. Сознание говорит ему, что его бездеятельность, безвольность, его паразитное существование — преступление перед обществом, но ему недоступно познание тех объективных причин, которые сделали его никуда не годным человеком. И он бьется, как рыба об лед, в тщетных поисках ответа на терзающий его вопрос: «В двадцать лет мы все уже герои... и к тридцати уже утомляемся, никуда не годимся. Чем, чем ты объяснишь такую утомляемость? Почему русский интеллигент «с женой замучился, с домом замучился, с именьем замучился, с лошадьми замучился!» — вторит ему Вершинин.

«Отчего мы, едва начавши жить, становимся скучны, стары, неинтересны, ленивы, равнодушны, бесполезны, несчастны...» — плачется Андрей Прозоров. И все они — жалкие, беспомощные, лишние — обращаются к жизни со своим роковым «почему?». Но действительных, глубоких причин им не дано познать, и они вынуждены вращаться на поверхности жизни, довольствуясь наивными ответами.

«Не соразмерив своих сил, не рассуждая, не зная жизни, — говорит Иванов, — я взвалил на себя ношу, от которой сразу захрустела спина и натянулись жилы... Вот как жестоко мстит мне жизнь, с которой я боролся».

Это объяснение, равно как и пресловутая ссылка на «среду», которая «заела», конечно, не дает ответа на вопрос, откуда эта «утомляемость» «лишних людей». Почему же другие не утомляются, почему другие не надрывают спин, почему их не может заесть среда? История дает нам тысячи примеров того, какую исполинскую работу способны выносить целые общественные группы и их отдельные представители, раз этим группам самой жизнью суждено крупное будущее. Вера в идеалы, страстная жажда их осуществления, гигантская энергия в борьбе за эти идеалы — все это лишь функции той основной величины, которая определяет собой и положение данной группы в обществе, и содержание ее идеалов, и осуществимость их в историческом развитии. Но ограниченная групповая психология наших героев не позволяет им понять глубоких объективных причин их мелочных субъективных страданий.

Правда, эта же психология благодаря своей поверхностности позволяет им утешаться близорукими элементарными толкованиями. Познание истины, познание всей безнадежности их положения означало бы для них смерть. Объяснение «утомляемости», данное Ивановым, напротив, приводит их к выво-

дам, позволяющим оправдывать жизнь. А выводы эти очень простые и ясные: если Ивановых губит то, что они взвалили непосильную ношу, то ясно, что, раз они страдают такой «утомляемостью», следует поберечь спину и поуменьшить ношу.

«Не женитесь вы ни на еврейках, ни на психопатках, ни на синих чулках, — назидательно советует Иванов, — а выбирайте себе что-нибудь заурядное, серенькое, без ярких красок, без лишних звуков. Вообще всю жизнь стройте по шаблону. Чем серее и монотоннее фон, тем лучше. Голубчик, не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стены... Запритесь себе в свою раковину и делайте свое маленькое, Богом данное дело... Это теплее, честнее и здоровее...»

Ответ найден, разрешена жизненная задача «лишних людей». Стройте жизнь по мещанскому шаблону, и ваша душа не будет утомляться, ваша совесть не будет болеть, вы перестанете быть лишним человеком. Классовый инстинкт подсказывает те самые практические правила жизни, которые с таким пафосом были отвергнуты в их теоретической формулировке. Анафема принципам буржуазного общества, и да здравствует мещанское благополучие в личной жизни! Чтобы спасти свое существование, чтобы перестать быть «лишними», «лишние люди» должны сбросить с себя так утомляющий их идеалистический наряд и стать мирными буржуа, как это им полагается по законам истории.

Но, найдя разрешение практической задачи, найдя правила жизни, наши герои не могут еще на этом успокоиться: нужно еще осмыслить эту жизнь, нужно осветить ее отблеском того огонька — каков бы ни был этот огонек, — на отсутствие которого так жаловался Астров.

«Или же знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава», — говорит одна из трех сестер — Маша. Но какой же смысл, какую более или менее возвышенную цель можно внести в «серенькую, заурядную» жизнь, построенную «по шаблону»? Тут на помощь является дядя Ваня.

«Когда нет настоящей жизни, то живут миражами, — говорит он.— Все-таки лучше, чем ничего». И вот таким миражом, долженствующим украсить жизнь, является особая, своеобразная теория счастья будущих поколений, ради которого «мы» живем, ради которого мы должны жить. «Счастья у нас нет и не бывает, мы только желаем его». Счастье — это удел далеких будущих поколений, для которых «мы» подготавливаем его своим существованием и трудом.

«Через двести, триста, наконец, тысячу лет — дело не в сроке — настанет новая, счастливая жизнь, — говорит Вершинин. — Участвовать в этой жизни мы не будем, конечно, но мы для нее живем теперь, работаем, ну, страдаем, мы творим ее — и в этом одном цель нашего бытия и, если хотите, наше счастье. И как бы мне хотелось доказать вам, — прибавляет он, — что счастья нет, не должно быть, не будет для нас... Мы должны только работать и работать, а счастье — это удел наших далеких потомков. Не я, хоть потомки потомков моих».

На той же точке зрения стоит и Астров. Спасая от порубки леса, насаждая новые, он питается надеждой, что, «если через тысячу лет человек будет счастлив, то в этом немножко буду виноват и я». Эта же мысль скрашивает и безнадежно печальное существование трех сестер.

«Пройдет время... — говорят они, — страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир настанут на земле, и помянут добрым словом и благословят тех, кто живет теперь».

Правда, неисправимый скептик Астров позволяет себе иногда высказывать сомнения насчет благодарности будущих поколений. «Те, которые будут жить через сто — двести лет после нас и для которых мы теперь пробиваем дорогу, — размышляет он, — помянут ли нас добрым словом? Ведь не помянут!»

Но против этого маловерия выступает Маша со своим категорическим императивом: «Человек должен быть верующим или должен искать веры, иначе жизнь его пуста, пуста».

Эта обязательность веры является очень характерной чертой психологии «лишних людей», но вместе с тем она с логической неизбежностью вытекает из всей их позиции. У здоровых, бодрых поколений вера в будущее является неотъемлемой, органической частицей того общего настроения, которое толкает их на борьбу и заставляет выдвигать в борьбе известные цели и лозунги. Для этих поколений, по меткому выражению Базарова, принципов не существует, а есть только ощущения. Их цельные натуры не знают противоречий между задачами и средствами их выполнения, не знают разлада между сознанием и волей, между убеждением и верой. Они и мыслят, и верят, и действуют под влиянием единого настроения, единой цепи ощущений. Не то — падающие, отмирающие течения.

Их половинчатость и раздвоенность по необходимости противопоставляют принципы и ощущения, долг и желания. И долг, в силу этого, является чем-то чуждым, внесенным извне,

каким-то холодным, бездушным императивом, тяготеющим над человечеством, как злой рок. Он не вытекает органически из цельной психологии субъекта в полном соответствии с его волей, с его общим настроением, а является каким-то внешним, суровым законом, навязанным человеку какой-то высшей силой. И человек-раб страдает под гнетом этого закона, но, понятно, подчиняется ему, ибо чувствует, что только в этой рабской атмосфере может прозябать его рабская душа. Он уже раскололся: между его сознанием и волей целая пропасть. Сознание твердит: ты должен работать для счастья будущих поколений; воля отвечает: не желаю, не верю.

И вот над человеком-рабом грозно встает скрижаль долга: ты должен верить, иначе ты погибнешь. И раб бросается в разные идеализмы, строит безобидные фикции счастья человечества, ради которого он якобы живет, и всячески старается приукрасить свое неприглядное существование. Потому что ведь «надо жить», как неоднократно подчеркивают чеховские герои.

«Человек должен быть верующим», — и разочарованный «лишний человек», которому под стать было пустить себе пулю в лоб, находит сразу в этой философии достаточное оправдание пошлости, оправдание своего зоологического существования.

«Что же делать, надо жить», — вздыхает он вместе с Соней и продолжает жить за счет будущих поколений.

VII

Примирение с житейской пошлостью — потому что «надо жить»; скрашивание этой пошлой жизни фикцией счастья будущих поколений — потому что «для нас счастья не должно быть»; обязательность идеалистической формулы: «человек должен быть верующим» — вот те положения, которыми защищает свое право на существование рассматриваемое нами вымирающее течение. Правда, отвлеченные моральные формулы не могут заглушить голос больной совести, но они прекрасно могут оправдать пошлое мещанское существование. Они не могут заполнить пропасти между сознанием и волей, но они могут замаскировать эту пропасть в глазах нетребовательного к себе человека-раба. И при наличности этих примирительных формул не раз, конечно, будет бунтоваться больная совесть не опошлевшего еще окончательно «лишнего человека». Не раз будет он, после долгих разговоров о счастье «потомков наших

потомков», биться головой об стену и с отчаянием восклицать: «Зачем мы живем, зачем страдаем? Если бы знать, если бы знать!» Не раз еще дядя Ваня оторвется от своих счетов и будет с воплем восклицать: «Как я проживу эти тринадцать лет? Что буду делать, чем наполню их?»

Но если примирительные формулы не удовлетворят иного скептика или пессимиста, они удовлетворят десятки и сотни обезличившихся Ионычей или Андреев Прозоровых, которые разве в большие праздники, и то под секретом, будут вздыхать: «Я вижу свободу (в «будущем» — конечно), я вижу, как я и дети мои становимся свободны от праздности, от квасу, от гуся с капустой, от сна после обеда, от подлого тунеядства». И с полной верой в то (ведь «человек должен быть верующим!»), что некое «будущее» само позаботится о том, чтобы освободить «лишних людей» от их праздности и тунеядства, то есть от них же самих, Прозоровы погрязают в болоте, барахтаются в самой тине мещанского благополучия, окруженные своими достойными женами, гусем с капустой, такими же, как они, сослуживцами и оравой подлежащего освобождению потомства. И они правы действительно в одном: будущее устранит «противное настоящее». Будущее, то есть развитие общества, освободит не «лишних людей» от гуся с капустой, конечно, а все общество от «лишних людей», этого пережитка, держащегося еще лишь благодаря нездоровой, тепличной атмосфере.

«Лишние люди» как общественная группа уже теперь исчезают, частью вымирая, частью переходя в другие общественные группы. Это бегство из родной группы намечается, хотя очень слабыми чертами, и у Чехова. У героев его пьес оно выражается в некотором привнесении в их характерную психологию таких черт, которые, развиваясь и пуская корни, способны занять первое место, наложить на всю психологию свой отпечаток и придать ей своеобразную окраску, характерную для другой общественной группы. Таких разлагающих черт можно отметить в общем три, и они дают начало трем различным направлениям, в которых идет их развитие и разложение основной психологии. Повторяем, у Чехова этот процесс только намечен, и нам приходится освещать его аналогиями, взятыми из литературы и наблюдений над жизнью.

Мир «лишних людей» — это мир бездеятельного прозябания, мир праздности и тунеядства. Естественно, что как реакция против этой пассивности и апатии выдвигается принцип активности, входящий как разлагающее начало в среду и психологию «лишних людей». Но этот принцип выступает в трех

видах: художественное творчество, производительный труд, общественная деятельность.

Еще задолго до того, как Чехов дал свои типы «лишних людей», в русском обществе начал замечаться интересный процесс в среде так называемого прогрессивного слоя общества — процесс, вызванный и обусловленный всеми изложенными выше перипетиями русской общественной жизни. Обнаружилось бегство разочарованных, становившихся уже «лишними» людей от общественных идеалов и общественного служения к эстетическим идеалам и служению «чистому» искусству. Процесс этот, не зарегистрированный, конечно, никакой статистикой, не поддающийся учету во всем его объеме, можно было тем не менее ясно наблюдать по самому чуткому указателю — литературе. Писатели, заявившие себя в 70-х годах «тенденциозными», «с направлением», то есть, попросту говоря, писатели — общественные деятели, начали мало-помалу перестраивать свои лиры для более «неземных», более «возвышенных» и — надо признать — в большинстве случаев менее художественных песен. Всем памятны, конечно, характерные метаморфозы, происшедшие в 80-е годы с такими писателями, как, например, г-н Минский и ему подобные. Общественная атмосфера подготовляла почву для таких поворотов, и нет ничего удивительного, что элементы, малоустойчивые в общественном отношении, шли по этой «линии наименьшего сопротивления». Нет, конечно, ничего удивительного и в том, что подрастающие поколения, выросшие в среде «лишних людей» и неспособные сбросить с себя гнет этой нездоровой обстановки, естественно, влеклись в сторону того же эстетизма, в то время как страна, казалось, требовала наибольшего притока сил как раз к другим отраслям деятельности.

Это тяготение известной части народолюбивой некогда интеллигенции отмечено и у Чехова, хотя, надо признаться, лишь легкими штрихами. Культ красоты остается единственным увлечением врача Астрова, после того, как он растерял все свои идеалы, «огоньки», надежды. «Я никого не люблю и уже не полюблю, — признается он.— Что меня еще захватывает, так это красота. Неравнодушен я к ней». Это почти буквальное повторение слов г-на Минского, певшего, — когда он тоже очутился в положении Астрова, — что «нет на свете любви, нет на свете добра, только есть красота...» [28]. Та же эстетическая подкладка проглядывает и сквозь любимое дело Астрова — лесоводство. «Русские леса трещат под топором, — жалуется он, — исчезают безвозвратно чудные пейзажи... Надо быть безрассуд-

ным варваром, чтобы жечь в своей печке эту красоту... С каждым днем земля становится все беднее и безобразнее...» Еще полнее высказывает эстетическую жизненную философию Астрова Соня, передающая его слова: «В странах, где мягкий климат, мягче и нежнее человек; там люди красивы, гибки, легко возбудимы, речь их изящна, движения грациозны. У них процветают науки и искусства, философия их не мрачна, отношения к женщине полны изящного благородства».

Но если у Астрова, как бывшего общественного человека, проскальзывают иногда, как отголосок прошлого, мысли о благе и счастье людей, хотя бы только отдаленных поколений, то уже совсем свободны от этих «сомнений и колебаний» молодые герои «Чайки», вкладывающие всю свою жизнь в увлечение искусством и бегущие от общественных запросов в художественное творчество. Это второе поколение окончательно разделывается с «иллюзиями» отцов и окончательно уходит из того мира мечтаний о благе человечества, в котором «лишние люди» пережили столько надежд и столько разочарований.

Но если художественное творчество, по самому своему характеру, доступно лишь ограниченному кругу, лишь немногим «избранным» из многих «званых», то несравненно ниже по своей доступности другая дорога — дорога, выводящая из среды «лишних людей» через производительный труд. Труд в самом буквальном и физическом значении становится каким-то идеалом, какой-то панацеей от всех бед. Работать, работать! — твердят размагниченные интеллигенты, чувствующие, что у них есть еще маленькая надежда выбиться из всезасасывающего омута пошлости и избегнуть участи «лишних людей». «Хоть один день в моей жизни поработать так, чтобы прийти вечером домой, в утомлении повалиться в постель и уснуть тотчас же, — мечтает Тузенбах.— Рабочие, должно быть, спят крепко!» К несчастью для нашего героя, он так далек от настоящей жизни настоящего рабочего, что рисует себе как идеал такие условия жизни, из которых всеми силами старается вырваться всякий мало-мальски сознательный рабочий. Но пропасть, образовавшаяся с течением времени между «интеллигенцией» и «народом», заставляет дряблую, опустившуюся «интеллигенцию» представлять себе быт передовых слоев современного «народа» в каких-то заманчивых, фантастических очертаниях.

До какой наивности доходит фантазия измотавшихся «без дела и без отдыха» «лишних людей», лучше всего показывают мечты Ирины: «Человек должен трудиться, работать в поте

лица, кто бы он ни был, и в этом одном заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги. Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге... Боже мой, не то, что человеком, лучше быть волом, лучше быть простой лошадью, только бы работать, чем молодою женщиной, которая встает в двенадцать часов дня, потом пьет в постели кофе, потом два часа одевается... о, как это ужасно!» Что касается последних слов, это — бесспорная истина. Действительно, лучше быть полезным животным, чем бесполезным человеком, но прелести труда Ирина изображает вполне с точки зрения упомянутой «молодой женщины». Едва ли особенные восторги испытывает рабочий от того, что он чуть свет встает и весь день бьет камни мостовой. Да и «смысл» жизни представляется ему, вероятно, не в одном лишь разбивании камней днем и крепком сне ночью... Младенческое представление Ирины о труде весьма характерно для психологии, цепляющейся за труд как за спасение от бессмысленной жизни. «В жаркую погоду так иногда хочется пить, — говорит Ирина, — как мне захотелось работать». Вот именно: для нее труд то же, что стакан воды в летнюю жару. Это не нормальная повседневная потребность или необходимость, а исключительное средство против исключительного состояния. Труд вовсе не «счастье» и не «восторг», — по крайней мере, для тех, кто вынужден трудиться. Нормально труд — необходимость, и необходимость прежде всего экономического свойства. Искать поэтому в труде поэзию может только тот, кто материально может существовать и без этого труда. Поэтому нас нисколько не удивляет, что Ирина, после первого опыта с «трудом», впадает в уныние. «Надо поискать другую должность, — плачется она, — а эта не по мне... Чего я так хотела, о чем мечтала, того-то именно в ней и нет. Труд без поэзии, без мыслей...» Да, поэзия, мысли плохо мирятся с трудом: труд, попавший в обстановку мысли и поэзии, чахнет и вырождается; мысль и поэзия, попав в среду труда, разъедают эту среду и восстанавливают носителя труда против его ноши. Поэтому естественно, что попытка «лишних людей» спастись трудом приводит их к разочарованию, заставляет либо отказаться от труда, либо отказаться от поэзии и мысли, то есть погрязнуть в то мещанское болото, на илистой почве которого расцвела пышным цветом сказка о поэзии труда (чужого, конечно).

Но есть еще третий выход из среды «лишних людей», выход, правда, тоже лишь в общих контурах набросанный Чеховым. И на пути к этому выходу стоят странный, полукарика-

турный «вечный студент» и Аня («Вишневый сад»). Этот выход самый верный, но и самый трудный, невозможный для какого-нибудь дяди Вани или Иванова, однако возможный для молодых поколений, выросших в этой гнилой среде, но еще не заеденных ею. У порога этого выхода нужно сжечь свои корабли, как некогда сжигали их герои рассказов Новодворского, нужно разлюбить вишневые сады и, вырвав поэзию и мысль из очаровывающей обстановки этих «молоком облитых» вишневых садов, нести ее в обстановку труда как спасительный фермент. Труден этот шаг, ибо это значит отколоться безвозвратно от родной среды, отряхнуть навсегда ее прах с своих ног.

«Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодезь и уходите. Будьте свободны, как ветер». И только тот, кто окажется в силах исполнить этот совет Трофимова, сможет вырваться из заколдованного круга праздности, бессилия, тунеядства.

«Пришло время, — говорит Тузенбах, — надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку». Да, время пришло. Новое, молодое, здоровое время, с новыми великими задачами, с новыми гигантскими запросами. И этому времени нужны новые люди. Не жалкий, забитый, лишенный веры в себя и в жизнь, ноющий раб-человек, а сильное, гордое, могучее своей верой поколение совершит великую задачу обновления жизни. Новому времени нужны новые люди. И они придут, они вырастут из земли, придут с гордым базаровским вызовом судьбе, с его жаждой борьбы.

А «лишние люди»? Общественная волна безжалостно будет сметать их, поскольку они не сумеют вовремя ожить к новой жизни. И, уносимые бурным потоком, они будут, конечно, цепляться за жизнь, за пошлую, животную жизнь — их единственное сокровище. Но все эти дяди Вани, все эти «сестры» с их кругом, все эти владельцы «вишневых садов», осужденные судьбой на гибель, — все они с их ничтожными мыслишками, с их жалкими страданиями не вызовут жалости или сочувствия в людях, поставивших своим девизом: вперед и выше! И когда такие жалкие существа, цепляясь за жизнь, стараются оправдаться словами Сони: «Что же делать, надо жить!» — мы можем возразить им только вместе с Ницше: «Почему *надо*?»



Н. ШАПИР

Чехов как реалист-новатор

(Опыт научно-психологической критики)

> ...Il y a des choses, qu'on ne prouve, qu'en obligeant tout le monde à faire reflexion sur soi-mkme et à trouver la véritè dont on parle.
>
> *Pascal.* Discours sur les passions de l'amour[1]

I

Когда умирает выдающийся человек и упала его тень, — как вечерняя тень, превосходя его самого величиной, — положение требует не слез и увеличенной пропорционально жалости, не длящейся хвалы, ищущей новых слов в своем искреннем напряжении: надо только возможно глубоко понять его дела, которые он, счастливый, в горячей гармонии своей личной жажды и общей пользы, совершил — и, следовательно, оставил нам. Это хорошая дань — лучший венок и отвлеченные слезы над гробом человека, вступившего со всеми самовластно в бескровную связь.

Антону Чехову, умершему рано, как и многие его братья (не предсказания ли будущего в этом?), принадлежит уже много месяцев право на всю критическую мысль всей страны. Но все еще нельзя сказать, что Чехов понят вполне: он так же частично, словесно понят, как и при своей жизни. Высокая положительная оценка его не обоснована достаточно — в этом, по-моему, не может быть сомнений.

Главное содержание отзывов сводится, по-видимому, к самоочевидному: Чехов изображает пошлость и заурядность русской действительности, рисует бессильных русских обывате-

лей. Подчеркивая общественный момент, говорят: «изобразитель русского общества скорбной памяти 80-х годов», «певец сумерек, безвременья». При этом не определяется достаточно ясно отношение Чехова к изображаемой им общественности; слово «певец» только затрудняет дело, подразумевая скорее положительное отношение к воспеваемому. Чехов, говорят, относится отрицательно? — но не сатирически, а мягко-иронически? — к изображаемой общественности. Но почему же все-таки нет в его произведениях общественной жизни самой по себе? Нет сколько-нибудь расчлененной и ясной картины как ее недостатков, так и здоровых, растущих ее частей, а есть почти исключительно только неосновательное, очевидно пристрастное осуждение жизни главными действующими лицами его рассказов? В их словах дана преувеличенная сатира — как же это согласовать с утверждением, что общее отношение Чехова к русской общественности мягко-ироническое? Принять ли, что так Чехов относится только к своим героям, а они стоят выше других? Но ведь с общественной точки зрения его герои обыкновенно — *ниже* скромных земских тружеников, которые существовали все-таки в унылые 80-е годы, сберегая и осуществляя в безвременьи неразрывную связь личности с общественным благом.

К этому еще присоединяется утверждение некоторых критиков, что Чехов напрасно столько возится с ничтожными больными людьми? и что он их слишком положительно оценивает.

Может быть, возможно, несмотря на это, следующее толкование общественной задачи Чехова: изображая отрицательность *лучших* людей общества, он косвенно ярко освещает отрицательность самого общества. Но, во-первых, несомненно, что его герои не лучшие люди 80-х гг. (а земские труженики?). Во-вторых, если они лучшие — тогда необъяснимо их чрезмерно и необоснованно отрицательное отношение ко всей русской общественности и их дешевая произвольная пассивность. Нельзя также предположить, что герои Чехова для него представляют косвенно общественную жизнь того времени, будучи наиболее (или типично для эпохи 80-х гг.) отрицательными в этом смысле: тогда необъяснимо неопределенное, скорее сочувственное, чем отрицательное, отношение к ним автора — и требует усиленного объяснения их крайне отрицательное отношение к окружающей общественности.

Если же герои Чехова ни то, ни другое, то почему же изображение почти их одних, вне общественного контекста — презри-

тельно отпихивающихся от современной жизни, обыкновенно ничего в ней не делая, а лишь преувеличенно порицая окружающих — почему такое изображение, к тому же неопределенно-сочувственное — может считаться естественным, или даже вообще возможным путем к сознательному, принципиальному воспроизведению отрицательной общественности данной эпохи?

Если же принять, что Чехов без определенного отношения сосредоточивается на изображении зла излечимого, — зла русской общественности, — тогда с общественной точки зрения (а она основная, если цель его именно изображение отрицательной общественности) его талант был бы вреден: ибо то, что талантливо изображается без определенного угла зрения — неуловимо разрастается и одевается новой мощью существования для беспомощно созерцающего.

В виде курьеза стоит упомянуть и о мнении людей, предъявляющих литературе комически-узкие праздничные требования отдыхающих мелких работников: «Зачем, — говорят они, — нам показывают в литературе пыльные углы нашей квартиры...»

Но и независимо от сознательной критики критиков Чехова — в каждом общем, ретроспективном восприятии его произведений ощущается неуловимо, но несомненно недостаточность всех теоретических толков о нем. Самодовлеюще звучит неуловленная глубина художественного произведения.

Может быть, в этой глубине, кроме *недоказуемого*, элементарно прекрасного — меда искусства, который надо пить, закрывши глаза, — есть также и *доказуемое*: нежно-четкие сложные соты?

Выгодно выделяется среди безрезультатной критики Чехова — понимание его пр. Овсянико-Куликовским, Н. К. Михайловским и г-ном Булгаковым. (Разбор ниже.) Но взгляд первого, мне кажется, чересчур формален, а взгляд г-на Булгакова обременен предвзятостью, как всякая материально принципиальная критика произведений искусства.

В этой статье я постараюсь развить такое понимание Чехова, которое, не отрицая основного в наличной критике, а лишь идя дальше самоочевидного, и слишком формальное наполняя определенным содержанием, — определит точно основной объект его произведений, их незаменимо-индивидуальное, выдающееся значение его как реалиста-новатора. Изобразителя интеллигенции 80-х гг. — заслонит изобразитель общечеловеческой души. Но и первое не уничтожится: и самое ничтожное не исчезает перед лицом великого, а лишь уясняет его величину.

Основные положения, которые я буду поддерживать, следующие:

1) *В произведениях Чехова впервые широко отражена стихия души, независимо от того индивидуального жизненного положения и момента внутреннего развития, в которых может находиться данный человек.*

2) *Чехов изображает русского среднего провинциального обывателя эпохи 80-х гг.* Но в том же процессе он дает психику *среднего человека вообще.* Отчасти захватываются и моменты *общепсихические.*

3) Психика, изображаемая Чеховым, в общем — ниже *среднего человека литературы, но не жизни.*

4) Как отчасти ясно из 2-го тезиса — формальная характеристика творчества Чехова будет такая: *коллективная** *бессознательная типизация.* Взяв нечто *сравнительно общее* — русскую интеллигенцию (*коллективность* типизации), и считая именно его целью своего творчества (*бессознательность* типизации) — Чехов в том же процессе дает изображение и более общего — средней психики вообще, — которое известной своей стороной отражено особенно ярко в этом именно сравнительно частном (наличность *типизации вообще*).

Для обоснования этих тезисов я должен прибегнуть к предварительному психологическому анализу в более широких размерах, чем это применяется обыкновенно в литературной критике. За анализом этим последует, конечно, иллюстрация произведениями Чехова. Но ввиду сложности психологического анализа, непрерывно-попутная иллюстрация оказалась неудобной и пришлось разделить все на три крупные части. Понятно, что наглядность от этого уменьшается. Поэтому я предложил бы как возможную поправку следующее: чтобы с самого начала психологического анализа читатель, по мере, конечно, знакомства с Чеховым, имел в уме, в общих чертах, некоторые произведения, напр<имер>, «Три сестры», «Моя жизнь», «Дядя Ваня», «Скучная история», «Три года», «Ионыч», «По делам службы», «Учитель словесности», «Студент», «Володя большой и <Володя> маленький» **.

---

* В отличие от обычной *индивидуальной* типизации, несравненный представитель которой — Шекспир.

** Вопроса об *историко-литературном значении* Чехова, о его отношении к другим русским писателям я в этой статье не затрагиваю.

Существенной чертой психики среднего человека, а отчасти и всякой психики, является, по-моему, несоответствие различных, специально связанных моментов ее — то, что я назвал бы свойством «*неэквивалентности*» души. Таково, во-первых, *несоответствие поступков — мотивам, их вызвавшим*: сравнительно ничтожные основания побуждают человека к очень важным поступкам, касающимся его личной жизни. Из-за краткой скуки и какого-нибудь привлекательного рассказа — меняют службу, переезжают жить в другой город; за компанию и по какому-нибудь поверхностному представлению — студент выбирает факультет; чтобы поразить знакомых, потому что дома этой осенью что-то скучно, и так как белый цвет очень к лицу, — девушка выходит замуж; в клубе перестало везти, квартира попалась сырая и темная, а у *N* в доме благополучная, изящная атмосфера, их дочь грациозно движется и ее духи и голос прелестны — мужчина женится, и т. п.

Здесь дело, конечно, *в степени* несоответствия веса мотивов важности поступка. Известная степень его общепризнана, и по ней делят людей на легкомысленных или нет. Я же настаиваю на весьма высокой степени этого несоответствия, которая распространена и настолько превосходит общепризнанную, что примеры ее неизбежно будут ощущаться *как неправдоподобные*.

По мере возрастания важности поступка растет, конечно, и абсолютный вес мотивов. Но все же остается разительное несоответствие основания и поступка, т. е. *относительно* мотивы столь же ничтожны — и когда при неважном поступке они совершенно ничтожны сами по себе (состоя иногда из одной ассоциации и отраженной эмоции); и — когда при важном, так сказать, *скелетном* событии жизни они состоят из цепи сравнительных оценок, сложных силлогизмов и альтернатив.

Укажу вкратце причины этого несоответствия. Прежде всего — такова, конечно, неспособность разносторонне и глубоко воспринять будущее в его объективном содержании; также неспособность мысленно предвкушать жизненные ряды, т. е. ясно представить самый факт продолжительности созидаемого положения, и те изменения, которые в нем неизбежны.

В том же направлении действует и склонность бессознательно яснее предвкушать в грядущем приятное, чем неприятное, поскольку это делает возможным сохранение и достижение выбранной цели. В этой близорукой самозащите мы имеем

лишь частный случай общего свойства — *бессознательной целесообразности внимания* (апперцепции) *.

Наконец, также действует игнорирование, или незнание, некоторых законов психики, напр<имер>, значения монотонности реакции, привычки, *consensus'a*, а особенно — *неполное знание свойств своей собственной психики.*

Это несоответствие, конечно, не одинаково сильно в разных сферах жизни, в зависимости от того, в какой мере каждый случай может испытать на себе действие указанных трех причин. Типично трудным поступком, во всех трех отношениях, является, например, *брак.*

Итак — человек совершит «*неэквивалентный*» поступок. А потом — в неопределенно-далекую, но неизбежную минуту жизни — его ждет возмездие: яркая точка желания, вызвавшая важный поступок и сливавшая единой привлекательностью его многообразное содержание, будет постепенно гаснуть и бледнеть... И на каждой ступени этого потухания человек, оглядываясь на протекшую часть жизни, будет все ярче недоумевать и с мучительной оскоминой *не понимать* эту свою жизнь, и то, что он сам сделал ее. Ибо его оценивающее внимание теперь расширилось трезво, и он болезненно ощущает в бесчисленных толках, как велика сложность того, что он себе приготовлял сам в какую-то малоумную минуту...

Перехожу к следующему виду душевного несоответствия. Это снова несоответствие оснований — поведению человека, но уже в обратном значении: *сравнительно сильные мотивы и чувства не порождают требуемых и понимаемых самим человеком как желательные поступков* (или порождают их недоконченными и прерывистыми). Это та бездеятельность, в которой и сами себя, и друг друга люди упрекают с каким-то особенным оттенком унылого озлобления.

Соответственное представление, идея о желанном, или даже просто любимый образ — вначале посещают преданное им сознание как радостный гость, пока спокойно ждущий своей очереди. Но вот это представление изгоняется из сознания все

* Другим примером этого свойства может служить тенденциозность того *quasi-индуктивного* процесса, которым приходят к желанному, эмоционально заранее уже обеспеченному выводу, попутно бессознательно проходя мимо *instantia negativa*[2], даже более многочисленных. Так добыты, отчасти, положения об исполнении предчувствий, вещих снов, исполнении пророчеств, о том, что — везет, «или не везет». (Здесь не место, конечно, выделять ту долю правды, которую заключают некоторые из этих положений.)

на большие промежутки времени — возвращается уже чахнущее и неуверенное, пока, наконец, оно не появится в уме, озаренное отблеском стыда и бессильного раскаяния, неразрывного с сознанием неисполнимости... Что-то неуловимое осудило на медленную смерть одного из любимцев души человека. Что это?

Во всех соответственных случаях типично то, что эти умирающие, словно сами собой, представления — *отвлеченны, бесплотны*, в смысле непричастности их ежедневному, основному составу жизни человека, тому уродливо-узкому, но неизменно могучему в своем действии горизонту, в который он замкнут. Причиной разбираемого несоответствия и является — *сила конкретности*, сила наличного, данного перед очами человека, в буквальном и переносном смысле. Это оно заслоняет от него, почти непроницаемо, возможный в идее, но призрачно-бледный простор жизни. Под усыпляющим дыханием этой *конкретности* и могут чахнуть, и поражаться бесплодием довольно сильные, личные и не личные идеи, образы и желания, поскольку они не подвластны этому горизонту и требуют от человека для изменения его усилий ума и воли. <...>

IX

Таким образом, из всего сказанного обрисовалась примиряюще-комментированная и успокоительно-ограниченная, но, по существу, громадная индивидуальность Чехова. Противостоя бесконечному почти ряду писателей-реалистов, Чехов своим талантом, рожденным и осуществленным в безвременьи великой страны, когда в затягивающее море национальной жизни были брошены, без объективно ясных целей, вялые славянские души, — Чехов всей силой своего таланта устремился на воспроизведение *родовой стихии души среднего человека, независимо от того определенного жизненного положения, или момента внутреннего развития, в которых может находиться индивидуальная психика.*

Эта суть Чехова выражается в том, прежде всего, что ему естественно описывать заурядное течение жизни, с неустранимыми жизненными и психологическими минимумами человеческого существования. Об этом свидетельствует целый ряд произведений Чехова: «Три года», «В родном углу», «Дом с мезонином», «Поцелуй», «Случай из практики», «Бабье царство», «На подводе», «Студент», «Тяжелые люди», «После теат-

ра», в значительной степени — «Три сестры» (и ряд совсем мелких рассказов).

Но не только это: Чехов если и берет сравнительно выдающиеся моменты, то *не для того, чтобы изобразить какой-нибудь неповторяющийся, изменяющий душу психический процесс, или логику самого пышного сплетения фактов**: *берет он их для того, чтобы ярче выставить в момент усиленного проявления родовые общепсихические свойства, могущие проявляться неопределенное число раз в пределах индивидуальной жизни*, — составляя, таким образом, как бы *органный пункт* ее.

Чехов берет или такой выдающийся момент, в котором ярче отражается общепсихологическое в совершении людьми важных поступков (относительная ничтожность их оснований), а именно: *брак* (сюда относятся: «Анна на шее», «Володя большой и Володя маленький», «Три года», отчасти «Ариадна» и «Учитель словесности»); или же берет такое сравнительно необычайное жизненное положение, в котором ярче проявляется момент, присущий вообще психике (всякой психике или же психике среднего человека).

Сюда прежде всего относятся те произведения, которые я выше отнес к *квалифицированной иллюстрации* (причем в «Скучной истории» усиление общепсихического момента вылилось в форме *неповторяющегося* психического процесса — краха мировоззрения, давая как бы *второе крупное исключение* из сказанного только что)**. Затем, сюда подойдут, по категории *изменчивости и аберрации оценки*, рассказы «Неприятность», «Враги», «Соседи», «По делам службы». И, наконец, сюда же надо отнести те произведения, где Чехов изображает крупное событие, *неэквивалентно* случившееся, чтобы этим создать почву для особенно яркого проявления второй из психологических категорий. Таковы: «Моя жизнь», «Три сестры», «Три года». В «Дяде Ване» взято такое положение, которое ярко подчеркивает в самосознании лица (хотя и в замаскированном виде) действие, уже оказанное на всю индивидуальную жизнь тем же психологическим моментом. И этим создается как бы *третье исключение* из сказанного выше (на самом же деле здесь дается

* Крупное исключение — рассказ «Дуэль» и, мне кажется, само изображение происходящей в Лаевском метаморфозы — безусловно слабое для Чехова место.

** Некоторая исключительность этой вещи Чехова была уже указана выше, при подробном разборе ее.

только яркая иллюстрация мощи и сути созерцательной и функциональной данности, которая может задушить *всю* жизнь человека, а следовательно, создать нечто *неповторяющееся*).

Моя общая характеристика Чехова (изображение родовой стихии души) подтверждается и общим смыслом найденных в нем психологических моментов, в свою очередь освещая их и придавая им впервые единство. А именно: эти моменты относятся *общим образом к трем основным сторонам индивидуальной психики*: 1) существованию ее самой по себе как живого, самодовлеющего целого; 2) отношению ее к жизненной среде; 3) отношению ее к другим личностям. К первой стороне относится третий вид психических несоответствий: он касается существенного в природе *настроения* — как резюмирующего и конкретно определяемого самочувствия личности; момент *формального самовыделения личности*, всего ярче выражающий общую суть личности, связанный с нею глубочайшим образом; и затем — *способность совмещения*, тоже ярко выражающая суть личности как богато самодовлеющего центра — на почве бессилия над душой каждого отдельного, хотя бы и выдающегося, жизненного положения. К моменту основного, неустранимого отношения психики и жизненной среды относится *действие созерцательной и функциональной данностей*, — как самый общий, невольный ответ души жизни; сюда же, во-вторых, относится и *чувство эмоционально окрашенного строя жизни*, которое есть не что иное, как дифференцированное, потенциальное чувство жизни вообще, коренящееся в опыте и отвлеченном знании бесконечно жадного существа, и данное именно в моменте его пассивности. Наконец, сюда же относится первая психологическая категория, заключающая черту, общую всей прямой активности человека (непропорциональность поступкам их оснований).

К третьему моменту (*отношение личности к другим личностям*) относится, очевидно, вся характеристика свободного, добровольного общения, как она была дана и иллюстрирована выше.

Устанавливаемая общая характеристика Чехова оказывается достаточно плодотворной, чтобы осветить некоторые самостоятельные стороны его произведений, не связанные с ней очевидным, аналитическим образом. Из нее следует, прежде всего, что для Чехова естественна задача описания реального, непрерывного течения времени как формы психической жизни: ведь выясняемая характеристика показывает, что в центре ставится сама психика (средняя), в самом общем виде, — т. е. нечто непрерывно существующее и неизбежно варьирующее;

то, что должно прежде всего быть охарактеризовано как процесс смены (во времени).

Эту литературную задачу Чехов специально затрагивает в рассказах «Степь», «Именины», «На подводе», «Тиф», «Детвора» и вообще в рассказах из детской жизни (у детей именно равноценно и типично все течение времени). Кроме того, Чехов ее затрагивает и в рассказах, где изображаются мужики в дороге; рассказов *про дорогу* — сравнительно очень много у Чехова, т. к. *праздность* и *задушевность* психики, обусловленные дорогой, есть прекрасная почва для изображения родовой стихии души.

Но та же характеристика творчества Чехова делает естественным для него и противоположное отношение к реально непрерывному течению индивидуальной жизни: он в своих целях может иногда совершенно пропускать большие промежутки времени, ставить рядом описание двух вырванных моментов индивидуальной жизни. Чехов ведь изображает психическое, не зависящее, по существу, от индивидуальных моментов, внешних или внутренних, нечто повторяющееся неопределенное число раз как данная психологическая категория. Психологическое содержание, которое Чехов вложит в избранную минуту индивидуальной жизни, *характеризует уже некоторую, нужную ему часть содержания остальных минут* этой индивидуальной жизни. Поэтому типично для Чехова именно — с одной стороны, непрерывное описание психики в течение некоторого промежутка времени (величина которого определяется, главным образом, извне и психологически случайна); с другой стороны, возможность пропускать неопределенно большие промежутки времени, сопоставляя описание отдельных, вырванных моментов.

Указанным только что, в свою очередь, определяется литературная форма произведений Чехова — то, что он писал главным образом рассказы (и новаторские пьесы), даже создал новую форму — *новеллу*, которая осталась постоянным вкладом в русскую литературу.

Чехов может довольствоваться подробным описанием одного жизненного момента, или двух и более, сопоставленных *изолированно*, без связующей психологической нити, — а это и даст форму *рассказа*. Произведения его почти никогда не заключают изображения индивидуального, сложного психологического процесса; а оно одно только и связано внутренним, необходимым образом с крупным размером литературного произведения, требуя как экстенсивного психологического анализа, так и инсце-

нирующего его ряда преемственных жизненных положений. Другой путь создать большой размер произведения — введение сложной смены внешних событий — никогда не может сделать необходимой ту, а не другую величину произведения, и поэтому стоит ниже в художественном отношении, обусловливая создание, так сказать, не организма, а агрегата *.

Но Чехов имел возможность, им и осуществленную, затрагивать, оставаясь в том же классе литературных произведений, важные события человеческой жизни и крупные промежутки ее. Первое особенно облегчено Чехову первой психологической категорией (поразительно ничтожные основания важных поступков): она делает то, что важное событие возможно без сложных предварительных психологических процессов и без сложно развивающегося отношения к событию после его совершения, т. е. без того, что требует пространного анализа.

Захват же в рассказе большого периода времени специфически возможен для Чехова, в связи с общей его характеристикой, и на почве второго вида психических несоответствий, приводящего к великой, по-видимому, необъяснимой бедности жизни. Эта черта жизни делает возможной краткую, косвенную обрисовку большого периода времени — сопоставлением двух и более разрозненных отдельных моментов — с одной стороны, и вспышками самосознания лица — с другой. Иллюстрацией могут быть рассказы «Ионыч», «Три года», пьеса «Три сестры» и отчасти «Дядя Ваня».

Данная общая характеристика Чехова освещает и вопрос о *развитии фабулы*: в большинстве его произведений вовсе нет развития фабулы. Или жизненный узел завязывается сразу, с уродливой легкостью «неэквивалентных» поступков, и остается как нечто невольное и недвижное в жизни человека, наполняя настоящее, разрывая его как-то непонятно с прошлым, а из будущего делая недоумение. Или — ничего и не завязывается: остается уныло-простой и свободной — нить индивидуальной жизни, сплетенная из психологического и жизненного минимума.

И наконец, еще одна особенность (отрицательная) произведений Чехова, указанная Овсянико-Куликовским в его монографии, тоже может быть освещена, как мне кажется, из данной выше общей характеристики Чехова.

---

* Поскольку это верно — возможна критика «Education Sentimentale»[3] Флобера именно как романа.

Это — *некоторая схематичность главных действующих лиц его произведений*, составляющая самый крупный недостаток их, и недостаток действительно крупный. Они даны почти исключительно с определенной, всегда одной и той же суммой родовых психологических свойств, общее значение которых как раз и выясняла первая часть моей статьи; нет достаточно яркой, живой ткани души, где неразрывно слиты были бы индивидуальные и родовые черты. Та индивидуальность жизненной обстановки, которая, разумеется, *eo ipso*, дана в каждой вещи Чехова, не проникает индивидуально поступки центральных фигур и не светит в их переживаниях; она наполняет, главным образом, индивидуальным содержанием, кроме второстепенных персонажей, лишь слова героя об окружающей жизни и о себе самом. Но индивидуальность слов центрального лица об окружающей жизни — чисто внешняя (говорится о данном именно городе и обществе); сама же суть отношения его к этой жизни есть психический момент, характерный в равной для всех героев Чехова мере, как было выше показано. И. вместе со словами героя о себе и самим поведением его, оно определяет лишь то, что данное лицо обладает средним умом, волей — ниже среднего, чувством, в особенности эстетическим, — тоньше среднего. Это и есть, в общем, *максимум* индивидуального проникновения Чехова в душу своих героев *. Самое крупное исключение из этого — «Скучная история».

Как бы оттеняя *схематичность* главных лиц, в произведениях Чехова дан фон из второстепенных лиц, часто очень удачных (в рассказах «Три года», «Ионыч», «Дуэль», «Дом с мезонином» и т. д.). Они обладают жизненно полной и правдоподобной совокупностью внутренних и внешних признаков и могут, пожалуй, быть названы *конкретными типами* (характерна именно комбинация важных и неважных, внутренних и внешних признаков). Некоторые рассказы Чехова только и посвящены таким лицам, напр<имер>, «Попрыгунья», «В усадьбе», «Хорошие люди», отчасти «Душенька». В этих лицах всегда характерно описана наружность; по отношению к ним заметна даже обратная тенденция: подчеркивание их индивидуальности, хотя бы и внешним путем, навязыванием им до шаржа отдельного слова или жеста. Здесь, как и в некоторых других случаях, слышится та хлопушка элементарного комизма, которая хлопает от

* Сюда присоединяется и то, что часто вовсе не описана внешность этих лиц, что понятным и специфическим образом мешает образованию индивидуального образа.

времени до времени и в произведениях Чехова, достойных его имени.

X

Итак, указав преувеличения и устранив индивидуальные моменты усиления, я думаю, что Чехов в своих произведениях впервые широко затронул общепсихические свойства души, независимо от индивидуальных, жизненных и психологических моментов; отчасти стихию души вообще, но главным образом — души среднего человека, причем психика среднего русского провинциала данной эпохи оказалась лишь естественным и удобным средством для этой бессознательной предназначенности таланта Чехова. Я вижу, таким образом, в его произведениях новую психологическую правду, отчасти обязательную для каждого писателя-реалиста, и осуществленную интересным приемом, который следует охарактеризовать как *коллективную типизацию*. А именно: изображая нечто сравнительно общее — русскую интеллигенцию (*коллективность* типизации), Чехов в том же процессе дал изображение и более общего объекта — психики среднего человека, типично представленного в избранном конкретном случае (наличность *типизации* вообще).

Таково очень крупное новаторское значение Чехова как писателя-реалиста. А между тем в критике и публике, наряду с бессодержательным признанием его большого таланта, обычны обвинения Чехова в том, что он только изображает людей ниже среднего, вытаскивает на свет божий каких-то карликов, обидных представителей человеческого рода *. Причины такого непонимания Чехова, стушеванного теперь, в посмертных статьях о нем, преувеличением общественной стороны его произведений, я представляю себе следующим образом. Во-первых — причины *внутренние*, в самом Чехове заключенные. В психологизме Чехова *перемешано* совершенно новое, по-видимому знакомое, и действительно знакомое (по качеству). К по-видимому знакомому принадлежит второй из установленных выше моментов — действие созерцательной и функциональной данностей: здесь можно видеть силу привычки и инертность. Отличие от привыч-

* См., напр<имер>, статью Ляцкого «Антон Чехов и его рассказы» (Вестник Европы. Январь. 1904), полную глубокого непонимания Чехова[4].

ки указано выше; отличие же от инертности в том, что последняя есть прямое выражение слабости воли, здесь же известный максимум воли есть лишь отрицательное условие, чтобы в однородном направлении действовала самостоятельная и большая сила (созерцательная и функциональная данность). К по-видимому знакомому принадлежит и психологический момент, касающийся природы настроения. Действительно знакомое по качеству (хотя все дело здесь *в степени*) — «неэквивалентность» поступков и аберрация оценки.

Выше говорилось о преувеличениях Чехова; ощущение их увеличивается указанной смутностью; ощущается как преувеличение то, что само по себе верно, но дано в среднем человеке в такой высокой степени, что соответственные примеры ощущаются как неправдоподобные.

Эти ощущения *знакомости* и *преувеличенности*, сливаясь, мешают глубоко вникать и богато и членораздельно ощущать содержание чеховского психологизма.

Далее — трудноуловим литературный прием Чехова — *коллективная типизация.* Обычна *индивидуальная* типизация (Шекспир), в которой *средством* для воплощенной жизни общего является *нечто частное* и само по себе. Поскольку же в литературе берется нечто сравнительно общее (класс, сословие), то оно обыкновенно само и является целью, трудной и богатой самоцелью. У Чехова же сравнительно общее, и притом очень важное с общественной точки зрения — русская интеллигенция отрицательного периода, — при моем понимании, является только средством для более общих и психологических, а не общественных целей литературы.

Таким образом, угол расхождения в основном отношении к этой действительности Чехова — и русской критики, и публицистики — громадный: Чехов поглощен интересом к стихии души самой по себе там, где на первом плане ждут определенного, принципиального отношения к общественности как таковой и где талант должен давать лозунги, исходы и приговоры. Велик угол расхождения — сильная и причина непонимания.

Внешние причины недостаточного понимания Чехова — бедность самопознания, знания большинством людей своей природы. Основная причина этого, конечно, малая сознательность, слабость анализа и нормального рефлекса, т. е. те как раз свойства, которые в значительной степени обусловливают, как уже говорилось, и саму наличность неопознанных свойств. Но к этому присоединяется еще и действие очень интересной способности

человека: *сложной, бессознательной самозащиты личности**, которая, конечно, направляется и на прямое игнорирование человеком своих отрицательных свойств. Наконец, в том же направлении действует могучий социальный импульс — стремление к положительной оценке окружающими.

Так плохо дело стоит и само по себе. Но тут приходит еще литература, и на туманное, прерывистое самопознание набрасывает свою правду о жизни и душе, прекрасную, как византийские ткани. Выше было указано, как обязательность части психологизма Чехова отпадает на почве *различения исключительных и обыденных минут индивидуальной жизни*; часть же его не представлена в ущерб реальности. Так или иначе, читатель в литературе, в том, что считается второй, углубленной жизнью, — обыкновенно не встречает психологических моментов, характерных для Чехова. Чувство *нереальности*, в соответственных размерах, не дано само по себе, так как существует указанная выше альтернативность психологизма, а с другой стороны, развитие литературы идет от нереальности в самых разнообразных отношениях — к все большей реальности. Поэтому на каждой стадии развития реализма ярко ощущается в художественном наслаждении то, что *уже есть*, а не то, чего *еще нет*.

И вот дано такое положение: в литературе проходит поток лиц, часть которых признается *средними* людьми — и в них вовсе нет тех свойств, в значительной степени отрицательных, которые даны и даже преувеличены в действующих лицах Чехова (и смутно воспринимаются по результату как инертность, легкомыслие). Отсюда — неизбежно впечатление, что люди у Чехова просто гораздо ниже среднего, какие-то уродики и больные без мускулов и крови. На самом деле, *средний* человек литературы в большинстве случаев *средний* лишь по этикетке *сравнительно* с гениями и героями, которых так много в литературе

---

* Мне кажется, что ею объясняются некоторые весьма интересные случаи изменения — почти перерождения личности: те случаи, когда на почве хронического, неизлечимого уязвления самолюбия и честолюбия человек создает в своей жизни культ эстетики или (общественной) нравственности. Связь та, что в эстетическом восприятии, как в самом пассивном из положительных состояний личности, — данная личность теряет значение для себя, растворяясь. В нравственности — все личности принципиально равны, поскольку исполняют долг свой. Сознает ли хоть однажды эта минорная, спасающаяся душа свою тайну, тайну, прежде всего, от себя самой?

(гениев — тоже по этикетке, замечу кстати). Чтобы идти в понятии *среднего человека* дальше тавтологии (средний ум, воля), надо дать определение этих степеней ума и т. д. по их проявлению в сложных психических и жизненных комбинациях. Этого я, между прочим, и старался достигнуть психическим анализом первой части статьи. И, произведя его, есть лишнее основание сказать, что *средний человек литературы в большинстве случаев таков лишь по контрасту и названию.*

Чеховское же центральное лицо не просто ниже среднего человека жизни, а заключает в себе, как было указано, черты — и *общепсихические*, и *среднего человека*, и ниже среднего (причина — воля ниже среднего). И даже — одни и те же свойства, смотря по их степени, характеризуют человека вообще — среднего человека — и человека в определенном отношении (в отношении воли) — ниже среднего. Таковы отчасти второй и третий случаи психических несоответствий, составляющих центральную часть чеховского психологизма.

Таким образом, для непонимания Чехова, кроме причин, в нем самом лежащих, сливаются — отсутствие самопознания, сложная самозащита людей и литературные традиция и воспитание. Эти силы смыкают пелену незнания над живой, конкретно сложной душой, какова она в любую минуту своей жизни, особенно в такую, когда боги не отвращают, не обращают к ней своего лица, а просто не замечают ее. Эту пелену, один из очень немногих, прорывает Чехов. Каждое из его истинных произведений — мгновенный, слегка искаженный, односторонний, но все-таки просвет в стихию души, даруемый литературе и жизневедению вообще — специфической природой крупного таланта.

XI

Перехожу теперь к важному и трудному вопросу — вопросу о мировоззрении и общественной тенденции Чехова; о том, как он относится к изображаемым явлениям. Есть много усложняющих моментов, общих всем таким задачам: таков вопрос о сознательности автора — о понимании им самого себя, связанный с опасным различением того, что дано в произведениях, и что хотел дать автор; такова, далее, возможность отрицательной характеристики чего-нибудь, без формулировки и даже уяснения для себя того положительного, которое должно быть противопоставлено; такова, наконец, та крайняя осторожность, с которой надо

относить на счет автора интеллектуальный элемент его произведений. Все это дано и в нашем случае. Но есть и специфические трудности разрешения этого вопроса для Чехова.

Сама действительность, изображаемая Чеховым, постоянно заключает в себе уже определенную оценку; эту оценку своей и окружающей жизни дают главные действующие лица Чехова (и в своем месте я показал психологический *raison d’□tre*[5] этой оценки). Следовательно, наличность этой оценки дана независимо от того, как отнесется Чехов к изображаемой действительности, и отнесется ли вообще как-нибудь, сознательно и определенно. И эта оценка действующих лиц затрудняет, очевидно, определение возможной оценки, сознательно идущей от автора: он или может совпадать с этой оценкой, делать ее своей собственной; или может выделять свою оценку, давая ее и по отношению к самим действующим лицам. Но второе требует полной сознательности автора — иначе его оценка бесформенно и прерывисто будет, совпадая, сливаться с оценкой действующих лиц, почти ускользая от констатирования. И, как будет указано немного ниже, — есть данные отрицать в Чехове полную сознательность.

Другой исход — совпадение двух этих оценок — приемлем с большим трудом. К той, так сказать, талантливой осторожности, с каковой вообще надо относить на долю автора интеллектуальные высказывания его героев, чтобы не игнорировать специфической органичности процесса творчества — прибавляются в данном случае еще другие основания. Весь мой психологический анализ первой части, поскольку он верен, показывает, что в интеллектуальном элементе произведений Чехова, высказываниях его героев — типична именно их *ложность* как таковых. Таким образом, сохраняя свою психологическую точку зрения, я ни в каком случае не могу отнести все это интеллектуальное на долю автора, считая это сознательными высказываниями его. А между тем, как часто это делают и из любви к Чехову доказывают его сознательный, принципиальный *идеализм* известными словами его героев: «Через 200 лет жизнь будет такая прекрасная, изящная...» Это делается, чтобы найти у Чехова идеализм: иначе как же признают его крупным талантом?! Немилосердно коротко и узко бывает иногда прокрустово ложе русской критики. Но есть в этом вопросе и нечто еще более убедительное. Интеллектуальные высказывания героев Чехова не только *ложны* как таковые (этого можно и не признать): они еще *двояки, а именно — противоположны по содержанию*; эта черта их, не подлежащая никакому сомнению — безусловно, не

позволяет принимать их за сознательные высказывания автора, иначе пришлось бы, отыскивая мировоззрение Чехова, признать отсутствие мировоззрения, максимально ярко выраженного (противоположное содержание отдельных суждений). Ведь с Вершининым, мечтающим «о дивной жизни» через 200 лет, — разговаривает Тузенбах, который, напротив, думает, что жизнь в главном никогда не изменится. И вообще — одни герои Чехова заявляют, что жизнь целиком, как она сейчас дана, — бессмысленна, нелепа («Поцелуй»); другие восклицают, что она *прекрасна*, в ней самой заключены красота и добро («Студент»).

В теоретических разговорах героев Чехова есть, правда, и нечто постоянное: страстное осуждение непосредственно окружающей их жизни, жизни города, где они живут. Объясняется это очень понятно — постоянством цели этих их высказываний, т. е. самоуслаждения, и оправдания, и маскирования собственного ничтожества*. Поскольку же эта цель исчезает, и речь идет о жизни вообще — сейчас же и выступает двойственность их *credo*. Одни из них пессимистичны (Бологова[6] в «Моя жизнь»), другие — оптимистичны («Палата № 6», «Три года»).

Мне кажется, что сказанного сейчас достаточно, чтобы навсегда опровергнуть прямое и принципиальное отнесение мыслей действующих лиц на счет самого Чехова. Однако этим не исключается возможность частичного совпадения с ними Чехова — на почве *неполной его сознательности и некоторого сродства с изображаемым*. Разумеется, этим вовсе еще не обозначается содержание возможного вообще, цельного его мировоззрения.

Но не только готовая оценка дана *eo ipso* в произведениях Чехова — в них даны в очень трудной комбинации два прямых, возможных и для самого Чехова, *объекта оценки*: даны *главные действующие лица*, которые сами себя оценивают; и *окружающая этих людей жизнь*, которую они тоже оценивают, противополагаясь ей. Критики говорят: Чехов описывает (подразумевается — порицает) пошлость и бессилие русской (провинциальной) жизни 80-х гг. и ее людей. Но ведь это два отдельных объекта: бессильные как раз не пошлы у Чехова, а других обвиняют в пошлости, и отчасти обратно. Что же мягко бичует,

* Соня в «Дяде Ване», в зависимости от остроты горя, настойчиво созерцает *картину загробной жизни*. Если считать такие места произведений Чехова выражающими *credo* самого автора, то надо признать и *религиозность* Чехова, необъяснимо скудно проявившуюся (можно найти еще два малоубедительных доказательства ее же в «Скучной истории» и в «В овраге»).

сознательно оценивает Чехов — пошлость? Но ведь о ней мы узнаем почти только из уст, очевидно бессильных, по сложным причинам пристрастных, с которыми Чехов может сливаться лишь бессознательно.

Значит, Чехов бичует бессилие? Но ведь этих же бессильных он, по-видимому, считает лучшими, и они сами противопоставляют себя всему окружающему как бесконечно мелкому и пошлому? И это противопоставление критики иногда прямо относят на долю Чехова, признавая, напр<имер>, что он считает *трех сестер* лучшими людьми города.

Следовательно, брать комбинацию двух указанных предметов оценки, как она дана у Чехова, относя все интеллектуальное литературного произведения на долю автора, и в этом отношении нельзя.

Затем, еще возникает затруднение при разрешении вопроса о тенденции и мировоззрении Чехова. При устанавливаемом мною понимании, Чехов, изображая русскую действительность известной эпохи, изображает и нечто более общее. Снова нужна, значит, полная сознательность автора для того, чтобы не совпадали неопределенно оценки двух этих, возможных вообще для него, объектов оценки. А оценки эти должны быть различны, ибо различны и причины, и средства избавления от этих двух объектов. Что нужно, чтобы уничтожить ту степень найденных выше свойств, которая дана в русском человеке, изображаемом Чеховым, и уничтожить и некоторые другие свойства? Это стало неопровержимо ясно за последние годы, месяцы, недели нашей жизни. Для этого нужно изменять не душу русского человека, нужно изменить его жизнь, и понятно какую, и понятно как. Давно онемевшие, но все же живые руки тех же самых людей это сделают для себя, для детей, и для всего вместе. Но останется та степень главных из этих психических свойств, которую нельзя уничтожить, хотя бы и великим периодом общественного творчества. Здесь если и возможны, в идее, исходы, то исходы *психологические*, на пути усовершенствования основных сил души, изменения содержания понятия *средний человек*.

Среди всех этих затруднений я решаю для себя вопрос о мировоззрении Чехова, об его отношении к изображаемым явлениям следующим образом: у Чехова нет той ясности и сознательности в отношении к изображаемому, какая необходима для того, чтобы при всех затруднениях он мог провести последовательно и отчетливо вполне определенную оценку изображаемых явлений.

Некоторое доказательство неполной сознательности Чехова я вижу в зарегистрированных отзывах его о собственных произведениях. Но вполне осязательного и важного доказательства этому нельзя не видеть в той *схематичности* главных персонажей, о чем уже была речь выше. Она вызвана бессознательностью, соединенной с некоторым сродством изображаемому. При полной сознательности должно было бы быть и понимание того, что всегда берутся одни и те же психологические моменты, — и моменты родовые, не индивидуальные, достаточные для каждого отдельного их носителя. В таком случае (и при некотором сродстве) не было бы оставлено неудовлетворенным очень важное художественное требование, была бы дана жизненно полная ткань души, в неразрывном сплетении родовой и индивидуальной психологии. Недостаточная же сознательность, в связи с некоторым сродством изображаемому, именно и делает естественной схематичность психики. Некоторое сродство Чехова изображаемому, по-моему, можно признать в третьем и втором виде психических несоответствий. Затрагивая уже новый метод, можно обосновать это сродство болезненностью. Отчасти подтверждением не вполне сознательного отношения может служить и психологическая и эстетическая неудачность редких попыток самому, *explicite*[7], указать читателю суть произведения. Таковы, например, по моему мнению, соответственные места в рассказах «Верочка» и «Враги». Однако приведенное я отнюдь не считаю достаточным доказательством неполной сознательности Чехова как слишком неуловимого факта. Сделав ее *правдоподобной*, я принимаю затем эту неполную сознательность *гипотетически*, как необходимую для той общей картины творчества Чехова, которую я одну считаю верной. К изображению ее я теперь и перехожу.

Свой пристальный, просто устремленный в жизнь взор, обнаружившийся в юмористических и описательных рассказах, Чехов перенес, углубленный опытом человека, врача и болезнью, вглубь жизни, в душу человека. Там, с бессознательною, но точной мощью сильного, специфического таланта он нашел свой основной объект: *стихию средней психики саму по себе, независимо от того жизненного положения и момента внутреннего развития, в которых может находиться определенная индивидуальная психика.* Он нашел его там потому, что в действительности, которая была перед ним, этот объект был заключен в усиленном, ярком виде. Но сама эта действительность — *интеллигентная Россия конца века* — так обща, велика и естественна как объект художника, что, при известном максимуме созна-

тельности, в сознании ясной целью осталось только изображение именно этой действительности. Так обозначился основной прием чеховского творчества: *коллективная бессознательная типизация.* Из русской действительности Чехов взял тот вид русского человека, который, будучи типом именно характерным для русской интеллигенции, заключал в себе в связи с этим в наиболее ярком виде ту психологическую правду, которую Чехов один мог, и одну стремился из глубины изобразить. В них, *людях среднего ума, с волей ниже среднего, чувством тоньше среднего* — дана была, кроме того, ретроспекция на свою жизнь и смутное ощущение своих психологических свойств. Это давало удовлетворение смутному порицанию Чеховым изображаемого и, в то же время, его некоторому сродству с ним.

Но, изображая этих людей, Чехов основной, хотя и не вполне *сознанной целью своею имеет изобразить нечто более общее психологическое*, причем их психология является средством, так сказать, *в первой степени, а русская общественность — средством в квадрате*: как средство психологической характеристики избранного русского типа. Только этим и может быть объяснено то обстоятельство, что Чехов почти совсем не изображает самой русской жизни и тех, кто ее так или иначе делает, а дает ее лишь сквозь пристрастную призму мнения своих героев, ее пассивных зрителей; в результате — нет верной и сколько-нибудь расчлененной картины недостатков этой жизни.

А между тем, так ясны минусы русской общественности, что нельзя допустить, чтобы Чехов их не видел, хотя бы без обобщений и указания исходов: определяемый индивидуальностью своего таланта, *он вовсе и не изображает русскую общественность как таковую* *, не стремится к этому на деле (независимо от сознательной цели).

Мы видели уже дважды, к каким затруднениям приводит утверждение, будто Чехов осмеивает *пошлость* и *бессилие* русских обывателей; видели и абсолютную невозможность считать мысли его действующих лиц, относящиеся к русской жизни или к

* Доказательство отсутствия в таланте Чехова глубокой принципиальной и общественно-тенденциозной струи я вижу также в том периоде его писательства, когда он был *Ант. Чехонте*. Такой элементарный и самодовлеющий юмор в отношении к отрицательной действительности едва ли возможен в писателе, одаренном специальным чутьем к этой отрицательности. Еще естественнее был бы переход созревшего таланта *к сатире*, острой и описательной, но не к той лирически-мягкой тенденции, которую только одну и можно утверждать про Чехова.

жизни вообще — сознательными мыслями самого автора. Но что же другое можно утверждать про тенденцию, мировоззрение Чехова настолько очевидное, чтобы *onus probandi* * переносился на меня, не усматривающего в его произведениях никакой определенной, последовательной тенденции?

Не может быть сомнения, что Чехов сознавал общую отрицательность русской провинциальной жизни, которой он был окружен. Но его произведения (которые одни теперь нас интересуют) *не дают никаких оснований, как мы видели, утверждать*, что Чехов вполне ясно сознавал размеры и основные причины этой отрицательности, что он отличал и верно ценил ее здоровые, растущие части, носительницы лучшего будущего — и что он задумывал свои произведения в определенном отношении ко всему этому.

Лишним доказательством могут служить, по моему мнению, и два последних произведения Чехова — «Вишневый сад» и «Невеста», где (особенно в «Вишневом саду») в резком анахронизме впервые выводится, как нечто новое, такое явление общественности, которое не только не ново, но даже успело замениться аналогичным явлением, более сложным и жизнеспособным. Это — если Чехов, в общем, серьезно относится к Трофимову («Вишневый сад»). Возможно признать и отрицательное отношение автора: в таком случае, новость для Чехова такого персонажа, окружающая его среда, его слова — все это также способно только поставить в подозрение сознательность и ясность общественного принципа Чехова.

Я имею в виду «прогрессивную» молодежь указанных вещей, оставляя в стороне в эту минуту чисто психологические и художественные их достоинства.

Общее основное отношение Чехова и к цели, и к средству его художественных изображений — *объективное*. По отношению к средству (русской действительности) это и само собой понятно: на то оно и средство. Но об этом свидетельствует также типичная для Чехова *полнота описания* ** происходящего, доказыва-

---

* испытательный груз (*лат.*). — *Ред.*

** Такая полнота описания может быть подвергнута и чисто художественной критике, независимо от взгляда на обязательность для художника мировоззрения или тенденции. Особенно типична и бросается эта черта в «Мужиках» и в «В овраге», отмечена Н. К. Михайловским[8]. Например, в «Мужиках» все описывается с точки зрения простой последовательности во времени: утром делали то-то, вечером — то, говорится там. Такой прием дает максимум «фотографической» объективности.

22 Зак. 3516

ющая, во всяком случае, объективность автора (см. статью о Чехове Михайловского). Свидетельствует об этом и то, уже дважды указанное, обстоятельство, что единственная ясная оценка русской действительности, данная в произведениях (оценка его героями самих себя и окружающей их жизни) не может считаться сознательной оценкой самого Чехова. Общая же объективность по отношению к *цели изображения* (*психике среднего человека*) — неизбежно следует из отсутствия той степени сознательности, которая необходима для улавливания такого трудноуловимого объекта, как *сравнительно общее* при коллективной типизации. На такой общей почве объективность отношения значительно усиливается еще тем, уже указанным однажды обстоятельством, что в чеховском психологизме есть и безразличные моменты, слитые иногда в одном жизненном мгновении с отрицательными: это усиливает ощущение просто психологической правды, отстраняя еще дальше возможность оценки.

Но рядом с основной объективностью Чехов ощущает отрицательность своего истинного объекта — *средней психики вообще*, — что и выражается иногда в мягко-ироническом, унылом отношении его к избранным русским провинциалам, которые лишь иллюстрируют ценой своего ничтожества и несчастия общепсихологическую правду.

Все-таки в сознании Чехова отчетливо дано лишь то, что он изображает русскую действительность определенной эпохи. Но окутанный психологизмом и самоуглубленный болезнью взгляд его смутно видит общественную картину, не видит ее здоровых, растущих частей. Ощущение, что для него как художника всероссийская беда лишь средство, еще более лишает охоты достаточно вникнуть в общественность 80-х годов. И Чехов изображает ее, в большинстве случаев, *не прорывая той пелены, которую набрасывают на нее интеллектуальные высказывания его героев, да и самый факт исключительного почти изображения их одних*. Неизбежную же дань оценке общественности Чехов отдает, не выходя из рамки, навязанной ему его основной психологической точкой зрения; своих любимцев (как ярких типов для художника-психолога) он признает в общем слабыми и ничтожными; но никаких людей, лучше их или просто иных, он не берет и для оценки самой русской жизни не подыскивает никакого другого пути, кроме частичного совпадения с той ее оценкой, какую дают его герои, хотя она недоброкачественна и дает иллюзию положительной исключительности этих героев.

Мало того: так как в некоторых его героях подчеркнут момент *формального самовыделения личности*, и так как в определенном отношении они действительно выше окружающего, так как они доставляют ему *субъективное удовлетворение самооглядкой на свою жизнь*, которая заключает в ядре самочувствие средней психики вообще (*цель Чехова*) — и, наконец, так как существуют прямо созвучные струны между ними и автором — вследствие всего этого Чехов склонен до известной степени *ценить положительно своих героев*. Вместе с ними он склонен иногда вымещать свою общую оскомину жизни на немного самодовольных, энергичных, заурядных, конечно, но полезных работниках — кого я выше определил как *положительный средний земский тип* минувшей эпохи.

Итак, в произведениях Чехова — я решаюсь это высказать — 1) *не дано никакого определенного мировоззрения*, если не считать таковым ощущение общей отрицательности средней психики, затемненное еще оптимистическим и пессимистическим налетами, созданными частичными совпадениями автора с двоякими переживаниями своих героев; 2) *нет никакой определенной общественной тенденции*, кроме самоочевидного, немного противоречивого, общеотрицательного отношения к русской действительности. Считать ли это принципиальным минусом, или нет — факт остается, по-моему, несомненным. Основной струей творчества Чехова бесспорно надо признать *объективизм*. На почве неполной сознательности к нему только примешиваются налеты оценок, положительной и отрицательной, и частичные совпадения автора с героями, — вызываемые моментами *самоочевидности, сродства с изображаемым и общей сложностью психологического приема и материала*.

Отсутствие определенного мировоззрения, особенно общественной тенденции, у крупного художника может казаться неестественным — даже недопустимым только для русской, обостренно тенденциозной критики. Не разбирая вопроса по существу за неимением места, можно ограничиться несколькими примерами. Нельзя уловить определенного мировоззрения: в английской литературе — Шекспир, Вальтер Скотт; во Франции — Бальзак; в русской — Тургенев (кроме последнего периода), Гончаров.

Число же крупных писателей, не имевших общественной тенденции, громадно. Оно значительно меньше в нашей литературе по общим условиям русской жизни, но и здесь можно указать Гончарова, Алексея Толстого.

Кроме указанных примеров, ограничусь следующим замечанием: писатель любой силы таланта и гения может не иметь ни мировоззрения, ни общественной тенденции, — *предметом своим имея изображение психологических типов* (Шекспир).

Частичные совпадения Чехова со своими героями на почве указанной двойственности их переживаний — означают столь же двойственные вспышки и в самом авторе — пессимистические и оптимистические. И, может быть, возможно, хронологически взяв произведения Чехова, биографически обосновать преобладание то пессимизма, то оптимизма. Но вне этих внутренних колебаний — естественно, очевидно, что у интеллигента 80-х годов было больше оснований страдать «неэквивалентностью» пессимистических, а не оптимистических настроений; и, кроме того, в пределах этого преобладания еще естественнее было болезненной натуре автора совпадать с *пессимистическими* настроениями своих героев, получая неизъяснимое наслаждение от промедления на родимой глубине им же созданной жизни.

Вот этот-то момент, сплетенный с общим неоформленным ощущением отрицательности средней психики, и составляет на деле то, что называют пессимизмом, принципиально пессимистическим мировоззрением Чехова*.

---

* Ср. поразительно одностороннюю и шаржированную статью Шестова «Творчество из ничего» (Новый путь. 1905)[9]. Читая эту статью, хочется начать спор с самими печатными строками, подарить разуму *vis cogens*[10], запретить писать критику, цитируя в обоснование две-три вещи автора: кажется, ясно, что этим способом можно остроумному толкать автора в любую сторону, ссылаясь, где надо, на недоказуемость и неуловимость объекта.

Если и не видеть клубка, который образует оценка, данная в вещах Чехова, не видеть основного объективизма их, принципиальной однородности заключенных в них следов оптимизма и пессимизма, если, словом, из автора сделать *broderie anglaise*[11], вырезав все ненужное там, — и взять прямо, что Чехов грустит вместе с своими героями, говоря их устами, — то все-таки г-н Шестов не прав: разрешение проблемы индивидуальности, поскольку (неправильно) видеть таковое в речах его героев (а иначе нет никакой у Чехова проблемы), противоположно разрешению ее человеком «подполья», с которым объединяет героев Чехова г-н Шестов. Личность «подполья», изнемогающая при мысли об альтернативности своей судьбы, противоставляет все своему *я*, ясно сознает все — и отвергает, погрузившись в свои раны. Герой же Чехова или смутно хулит общую жизнь, и связь этой хулы с его личной долей как раз не дана в сознании; или он видит в ней убежище,

Совпадая с *оптимистическими* переживаниями своих героев, Чехов переживает, главным образом, эстетически окрашенные моменты. Это, во-первых, потому, что существует, как выше говорилось, органическая связь между характерами его героев и эстетичностью их мечтаний («изящная, светлая, прекрасная жизнь»); во-вторых, естественно совпадать с такими эстетически-оптимистическими вспышками Чехову — как полусознательному художнику и как тонкой и болезненно-пассивной натуре: такой натуре эстетическое созерцание и предвкушение общих далей такого созерцания дает глубочайшее удовлетворение как момент добровольной и наиболее законной пассивности личности.

Указанное только что и соответствует на деле тому сознательному идеалу *красоты*, который видят в произведениях Чехова иногда критики (см.: Правда. 1905. Июль), как некоторый суррогат не имеющегося у него истового, вперед глядящего, знающего и любящего борьбу социального стремления.

Соединив и приняв все сказанное по вопросу о *принципиальности* Чехова вообще, — можно отметить и очень неуловимое и тонкое в индивидуальности его произведений: *прерывистое, неуловимо данное присутствие личности автора в этих произведениях*. Для такого результата сливается действие основной объективности Чехова, неполной сознательности и сродства изображаемому, и затем самого факта изображения родовой стихии души, ее повторных моментов, а не ее индивидуальных переживаний и положений.

В произведениях Чехова несомненно дана основная объективность. Но она нарушается прерывисто, случайно, но довольно сильно: причина этого — некоторое сродство автора изображаемому типу, соединенное с неполной сознательностью. Это присутствие порою где-то личности самого автора бесспорно чувствуется в произведениях Чехова наряду с основной их

примиряюще вкрапливает в нее свою неудачную индивидуальность: общая, конструктивная жизнь вовсе не снимается ссылкой на альтернативность судеб индивида или уже осуществленным несчастьем, а именно утверждается в виду ее как верховная категория. Чеховский герой вовсе не не выносит мысли об альтернативной судьбе личности: он принимает ее как факт и хочет только переместить себя в удачную половину ее.

Эта противоположность подтверждается тем, что тихая печаль чеховских героев не имеет ничего общего с надрывающей тоской «подпольного» человека.

объективностью. И критики ловят эту личность автора и частичные, неправильные, — разные тенденции приписывают Чехову. На самом же деле мы имеем лишь *quasi-тенденциозность как специфический результат сродства изображаемому и неполной сознательности.*

Но далее: мгновениями присутствуя, личность автора неуловима. Это объясняется, во-первых, тем, что действительность, рисуемая Чеховым, сама уже заключает, как говорилось, некоторую оценку жизни: значит, оценка автора может удовлетворяться, *совпадая, а не создавая нечто новое*, прямо для себя служебное в плоти художественного произведения. Неуловимость мгновениями данной личности Чехова обусловлена и тем, что его психологизм заключает родовые, повторные моменты психической жизни: изображая индивидуальное, неповторяющееся в психическом, автор может совпасть лишь с отдельными из них, вполне разнородных; или же он должен оголить свою тенденциозность, небезразличность; Чехов же, *изображая родовое в родственной ему душе*, может легче удовлетворять своей небезразличности, совпадая с этими родовыми переживаниями.

Вследствие сказанного субъективность Чехова может не только быть неуловима для читателя, но и не оформлена в сознании самого Чехова.

Отмеченное прерывистое и неуловимое присутствие личности автора в художественно-интуитивном восприятии читателя неразрывно сливается с основной объективностью Чехова.

XII

Как же относится развитое в этой статье понимание Чехова к наличному в критической литературе взгляду на него? Отношение это в основном ясное и естественное: главного в нем я не отрицаю, но иду дальше самоочевидного; не принимаю противоречивого и слишком формальное наполняю определенным содержанием. Об этом говорилось уже в самом начале статьи; теперь остановлюсь на статьях г-на Овсянико-Куликовского и г-на Булгакова*. Оба они сходятся в том, что Чехов изображает *психику*

* *Овсянико-Куликовский.* Пушкин, Гейне, Гете, Чехов; *Булгаков.* Антон Чехов как мыслитель и художник // Новый Путь. 1904. 11—12[12].

среднего человека. Приятно совпасть с таким выдающимся критиком, как Овсянико-Куликовский. Но, с одной стороны, — я считаю, что *средняя психика* есть хотя и главное, но не исчерпывающее содержание новаторского психологизма Чехова (есть моменты общепсихологические); с другой стороны — нужно наполнить понятие *среднего человека* определенным содержанием, чтобы идти в психологических замечаниях дальше тавтологий; нужно, расчлененно и полно анализируя произведения Чехова как живые сложные целые, действительно показать, а не только утверждать, что Чехов — художник средней психики.

Ни г-н Овсянико-Куликовский, ни г-н Булгаков этого не делают в сколько-нибудь достаточных размерах. Этот основной пробел в настоящей статье заполнен психологическим анализом первой части (3 вида психических несоответствий и др.).

Г-н Булгаков идет дальше г-на Овсянико-Куликовского в своей характеристике Чехова; он указывает какую-то основную попорченность средней психики по его произведениям и считает это содержанием специфического пессимизма Чехова, не определяя сколько-нибудь полно содержание этой *попорченности*.

Прежде всего, как уже было сказано, в психологизме Чехова есть безразличное с оценочной точки зрения, которое, объединяясь с отрицательными моментами в один жизненный миг, дает Чехову ощущение изображаемой психологической правды вообще, усиливает объективизм его, все доказательства которого имеют силу и в данную минуту.

Затем, выше была принята также *неполная сознательность* Чехова. Она делает, при сложности литературного приема Чехова (*коллективная типизация*), то, что ясно сознано Чеховым как объект изображения, лишь интеллигенция России 80-х годов. А тут, конечно, не может быть места для пессимизма: ни одно конкретное общественное состояние не может быть, конечно, *логическим* основанием пессимизма (являясь в то же время могучим *психологическим* основанием его).

Наконец, сам тезис г-на Булгакова — *Чехов изображает психику среднего человека* — скорее, довод *contra* пессимизма Чехова. Если и признается попорченность этой психики, то для пессимистического вывода нужно, по крайней мере, принять, что эта психика недоступна развитию. Но такого признания в произведениях Чехова нельзя найти. Если что-нибудь есть в этом отношении, то скорее обратное. А именно: если на долю Чехова относить слова его героев о том, что «через 200 лет жизнь будет

такая прекрасная, изящная», то из этого следует вера в излечимость средней психики, главного элемента этой жизни.

Но можно и просто спросить: в чем же выражен пессимизм Чехова, ибо пессимизм должен быть формулирован как-нибудь? Есть, правда, выводы его героев, что жизнь ничтожная, гадкая вещь; но есть, как уже сказано, выводы других, что жизнь прекрасна, и главная красота и добро в ней самой заключены. Кроме того, как тоже уже было сказано, — эти выводы входят в состав 3-го вида психических несоответствий и, будучи совершенно неосновательны, могут характеризовать лишь психику высказывающих, а отнюдь не мировоззрение Чехова. Затем — повторяются в произведениях Чехова слова самоосуждения его героев и осуждения ими окружающей жизни. Эти оценки, с одной стороны, также по существу неосновательны (как тоже было выше не раз указано), — с другой стороны, они касаются русской действительности и по этому одному не могут быть основанием пессимизма.

Г-н Булгаков устанавливает еще *религиозность* Чехова. Но эта характеристика уже наглядно произвольна * и характеризует только г-на Булгакова как материально принципиального критика.

XIII

Дает ли развитая в этой статье точка зрения на Чехова нечто более общее, чем сам факт освещения его произведений?

Чехов охарактеризован мною как реалист-новатор, до некоторой степени связанный родственно с несколькими другими писателями-реалистами (Флобер, Шницлер, Мопассан). Этим намечается два вида реализма, которые с натяжкой могут быть названы реализмом *новым* и *новейшим*. Это, по существу, означает, конечно, следующее: существует несколько ступеней в достижении литературной жизненной правды; каждая последующая может называться, по сравнению с предыдущей, — просто *реализмом*, ибо некоторая доля жизненной правды неизбежно

---

* Обосновывается, между прочим, религиозностью крестьян, выведенных в «Овраге»; далее — ссылкой на соответственное неуловимое впечатление от его произведений; затем невозможностью иначе понять некоторые его вещи, напр<имер>, «Студент» и особенно «Скучная история» (которые выше я старался осветить с моей точки зрения).

дана в каждом произведении литературы. Но именно поэтому, точно говоря, ни одна степень *реальности* литературного произведения, кроме максимальной, не есть основание для приложения термина: существует только одна степень реализма — просто *реализм*, который заключает в себе максимум жизненной правды, достижимый при соблюдении художественных принципов (поскольку таковые существуют в данном отношении). Каждая последующая ступень реализма может ощущаться как окончательная, ибо литература отправляется в своем развитии от другого конца — от полной нереальности; на каждом этапе ощущается в полноте художественного наслаждения то, что *уже есть*, а не то, чего *еще нет*. В современной литературе есть, в общем, две такие ступени, создающие существенное различие соответственных писателей и совершенно не уловленные до сих пор литературной критикой, которая принимает современный реализм как нечто однородное, направляя все тонкости характеристики на оттенки нереалистической литературы (символической и т. п.).

В связи с этим можно установить такую общую характеристику современной литературы: она достигла небывалой доселе полноты осуществления основных своих возможностей. Освободясь от невольного, незаконного не-реализма, который заключается главным образом в нереальности *психологизма*, литература современности совмещает небывалый доселе реализм с разнообразным — законным, сознательным не-реализмом (где психологизм реален).

современной литературы сочетается с большою шириною содержания ее. Бывали неправдоподобно стройные эпохи одного мировоззрения (хотя и они, конечно, были сложнее, чем принято думать). Но сколько теперь оттенков и осколков мировоззрений окружает рождающуюся для миропонимания душу! Сколько рядом с «государственной религией» нашего времени — научным мировоззрением — шевелится давно похороненных мертвецов! Современные умы, бескорыстно неудовлетворенные или только раздувающие в себе эстетическими мехами индивидуальное миропонимание, воскрешают, по-видимому, для бледной жизни реставрируя, действительно мертвые исторические пласты. Поразительно облегчен для утонченных «ацентричных» психик перенос в минувшее вообще. Отрицание мировоззрения снова является мировоззрением, осуществляемым живыми днями жизни исповедующего. Создаются специально присущие современности тавтологические концепции, претендующие на специфическую мудрость; концепции, не идущие дальше частичных

аксиом. *Пламенная неудовлетворенность частным содержанием определенной категории заставляет прекрасные умы отрицать самую категорию* и создавать мировоззрение, вздрагивающее от противоречий (Ницше).

И на это изнуряющее богатство изнуренной души направлены мехи непрерывного духовного общения народов, создающие гипнозы, новые импульсы вообще, преувеличения, пароксизмы национализма, подстановки вместо воззрений — живых личностей творцов (Толстой) и другие триумфы некритичности. Дана возможность для заурядных, но грамотных на все лады и знающих *все слова* личностей — сделать блуждающий клад современности введением и финалом своего ничтожества.

Все это, по существу дела, ярко отражается на беллетристике, оплодотворяя ее разнообразным и часто болезненно-смутным содержанием.

Итак, первое непосредственное следствие развитой в этой статье точки зрения есть: *различение двух существенно отличных частей в том, что смутно объединяется современной критикой под именем реализма вообще.*

Далее — *она намечает вспомогательный путь для установления свойств конкретно-сложной живой психики.* Кроме самонаблюдения, координирования отдельных самонаблюдений, наблюдения элементарно-психологической дедукции, — есть возможность использовать с этой целью *литературу*. До сих пор подобное значение признавалось за литературой только по отношению к *психопатологии* (Достоевский), и понятны причины. В этих случаях нагляднее психологическая правда, заключенная в литературном произведении, — с одной стороны; с другой — затруднена дедукция, а особенно самонаблюдение и координирование отдельных самонаблюдений.

Поэтому данный источник приобретает тут значительную ценность. Но нет причин отвергать совсем его значение и для области *нормальной* психологии; и постольку нет причин, поскольку признается значение за самонаблюдением и наблюдением; ибо использование для этой цели *литературы* есть, по существу, *усложненное, расчлененное наблюдение* (и самонаблюдение), захватывающее область, труднодоступную простому наблюдению. А именно: основным признаком литературного таланта является, с одной стороны, способность видеть в жизни, — в частности, в психике, — дальше, полнее нормальной способности и созерцания; с другой стороны — способность воспроизвести эту углубленную жизнь так, чтобы она воспринималась и при нормальной способности созерцания. Следовательно, работа

наблюдения произведена художником на глубине, ему почти одному доступной, за людей, обладающих обычной силой созерцания; он увидел невидимое и сделал его видимым. Два чудесных акта, в результате которых новый материал введен в поле общего наблюдения. Надо только сознательно анализировать литературное произведение, а не просто насладиться им *.

Итак, литература может быть источником психологических знаний. Но с этим неразделима мысль: к литературной критике можно прилагать научно-психологический анализ. Этот вывод есть, очевидно, лишь обратная сторона первого.

Иллюстрацией этой второй возможности, как и первой, является вся наша статья о Чехове.

Этот вид *объективной* литературной критики составляет лишь частный случай возможной объективной художественной критики, связанный в основной своей части с возможной теорией искусства. В настоящее время другими видами научной критики является, так или иначе, критика Тэна[13], связывающая индивидуальность данного творца с индивидуальностью расы, климата; или же, в известной своей части, критика проф. Овсянико-Куликовского, касающаяся также психологии творчества и связанная идейно с современной немецкой философией Авенариуса и Маха **[14]. Она, во всяком случае, составляет отрадный оазис в пустыне современной критики.

Объективная, научная художественная критика, удачно или нет, еще только зарождается. Спокойно и самоочевидно расцветет она, когда, наконец, явится так запоздавшая теория искусства, в двух своих основных подразделениях. Освобождаясь на минуту от необъемлемых чар красоты, раз навсегда надо в этом запоздании теории искусства и объективной художественной критики обвинить эти самые чары, усыпляющие анализ как частный случай активности.

Что в отсутствии теории искусства и научной художественной критики виновата сама красота, ее самозащита — ярко видно из тех видов художественной критики, которые до сих пор существовали. Критика до сих пор бывала или 1) *эмоциональ-*

---

* Примером аналогичного значения искусства может служить установление закона *золотого сечения* и других эстетически совершенных пропорций — путем математического измерения совершенных произведений скульптуры и архитектуры. (Иное значение имеет индуктивная находимость законов музыки.)

** Ср. также остроумную книгу Дюринга «Великие люди в литературе...»[15]

ная, или 2) *мистико-эстетическая*, или 3) *философско-метафизическая*, или 4) *тенденциозно-публицистическая*.

Больше всего распространена чисто субъективная, эмоциональная критика, — настолько, что ее одну и подразумевает большая публика, говоря о критике вообще, причем *хорошая* критика значит — *красивый* лиризм. Это — критика людей, загипнотизированных объектом. Она состоит из более или менее красивых, дифференцированных эмоций, голословных периодов. Чем крупнее писатель — тем, думают, эти периоды должны быть длиннее и пламеннее. И понятно: неразвиваемая, плохо сообщаемая индивидуальная эмпиричность — чувство, вынужденное пользоваться и питаться услугами, количественными и качественными вариациями самого слова. В лучшем случае, на почве талантливости критика эта лирическая критика почти становится параллельным художественным творчеством (ср. критику «Нового пути» и «Вопросов жизни»). В этом своем виде эмоциональная критика уже близка критике *мистико-эстетической*. Эта последняя, в сущности, тоже состоит из дифференцированных эмоций — она только сложным словообразованием маскирует индивидуальную эмпиричность глубокого чувства, лежащего в ее основе, и намекает на эстетическую онтологию, сквозящую вообще в явлениях, и досквозившуюся до максимума в данном художественном произведении; искусно характеризует эмоции и утверждает присутствие отрицательно и словесно обрисованной онтологии *.

С точки же зрения возможной теории искусства, этот вид критики грешит тем, что отождествляет варьирующую часть художественного произведения — *недоказуемо-прекрасное* — с целым произведения.

Не променяли силу анализа на прелесть лирических тавтологий — критика *метафизико-философская* и *тенденциозно-публицистическая*. Но именно они характерно свидетельствуют о том же, о чем и эмоциональная критика: они потому «разумны», что застрахованы от чар красоты иными чарами: одна — чарами философского, объемлющего синтеза, другая — чарами властного, самодовлеющего голоса общественной морали **. Причем в последнем случае причиной часто является равнодушие и малая чуткость к прекрасному, а следовательно, дано распространение, по смежности, почтенного принципа на чуждую

* Как всякая мистика, она *онтологизирует психологическое*.

** Красивое соединение объективно-научной и публицистической критики дает литературная критика Н. К. Михайловского.

область. Здесь не место указывать несовершенство этих двух *интеллектуальных* критик *.

На место всех указанных четырех видов критики, *эмоциональной* и *интеллектуальной*, должна стать *объективная научная* критика, которая сохранит, конечно, то, что в них есть хорошего. В основной своей части эта критика будущего неразрывно связана с имеющей еще явиться двухчленной теорией искусства. В литературной критике к этой основной части будет привходить логическая работа внутреннего уяснения и характеристика идеи, интеллектуальной стороны художественного произведения, а также научный анализ изображенного в литературном произведении психологизма (пример — эта работа о Чехове). Присутствие этой особой части объективной критики по отношению к литературе есть следствие сложности объекта литературы, которая, вследствие полной своей *значковости*, символичности и *полного отсутствия материального сходства литературных средств — изображаемому* (слово — жизнь) включает в себя, объемлет всю жизнь целиком. В других искусствах, изображающих саму жизнь в широком смысле объективной экстенсивности (пластические искусства), соответственная сложность заключена не в констатировании жизненной правды,

---

* Аналогичное — в области науки права. Здесь объект живет своей внутренней жизнью, имеет свою структуру (догматическое строение правосистем). Поэтому очень долгое время было одно из двух: или эта структура объекта оживала, и мы имели не науку, а помесь практики и теории — *догму права* с ее постулатом цельности позитивной правосистемы и логическим, а не историческим отношением к контроверзам (ср. отношение романистов к *Corpus juris*[16]); или же более могущественные чары — чары философского синтеза — покоряли объект, и получалась философская теория права (таковая есть почти у каждого философа-метафизика). Только сравнительно недавно проснулся в области права дух истинно научного анализа; и долгое время, да еще и теперь, мало-мальски крупный теоретический ум знаменательно быстро приобретает славу великого юриста. Приблизительно такое же искажение соответственного научного познания на почве оживания самостоятельной структуры объекта представляет и современная история философии, которая на место отыскания специфического ряда развития — ставит имманентную критику систем и прагматизм (что на самом деле — лишь предварительная обработка материала); а главное — оценку истинности отдельных систем (ср. Введение Виндельбанда к его «Истории философии по идеям»[17]) — что, очевидно, предполагает определенную уже философему у историка-ученого.

а в правилах созидания ее (напр<имер>, правила перспективы живописи; но и это альтернативно — превосходимо гением); сама же эта правда воспринимается и констатируется как самоочевидная в художественном произведении (напр<имер>, жизненность тела). Это потому, что жизненная плоть, правда — элементарна здесь; что связано с тем, что *пластические искусства — материально тождественны с жизнью, которую изображают*, физически телесны, а не, по существу, отвлеченны, как литература. В литературе же эта жизненная правда (главным образом, психологизм) настолько сложна, что констатирование ее, при очевидной теоретической роли, может требовать пространного научного анализа.

Таково место в объективной художественной критике будущего такой работы, как эта статья о Чехове в основной ее части. Есть в ней и части, основанные прямым образом на возможной теории искусства. Намечая содержание общеобязательного реального психологизма, эта статья затрагивает для литературы то постоянное, которое должно быть в художественном произведении.

Это различие *постоянного* и *переменного*, законно прогрессирующего в искусстве*, принципиально существенно. Теория искусства даст то *постоянное*, которое не может нарушить ни одно произведение искусства, не становясь объективно-отрицательным. Но есть часть *переменная*, которую по отношению к литературе составляет интеллектуальное содержание произведения само по себе, качество и сфера образов, опять-таки самих по себе, и ассоциационный аппарат внешнего восприятия жизни и природы.

Это различие *постоянного* и *переменного* в искусстве дает точное значение термину «новое искусство», который слышится теперь так часто на бесформенных перекрестках современности: *новым искусством* будет то, которое обновляет *переменное*, законно прогрессирующее в искусстве, не затрагивая *постоянного*. С другой стороны, естественно, что, новаторствуя, легко из-

---

* В истории же искусства прогрессировало или регрессировало и то, что должно быть постоянным по теории искусства (напр<имер>, история реализма), т. е. история искусства заключает в себе *объективно-положительное* и *отрицательное* как самое крупное подразделение произведений искусства. Так теория искусства создает объективно-оценочный элемент истории искусства. На этой основе историко-культурный момент, сплетаясь с прагматическим, будет освещать генезис искажений *постоянного* и обновлений *переменного*, данных в истории искусства.

менить, т. е. испортить, и это постоянное (дедукцию из двухчленной теории искусства). Такое искусство, в соответственных размерах, можно назвать, локализируя ходячий термин, — *декадентством*: это искусство, которое, желая стать новым, становится хуже старого, так как оно для обновления *переменного* искажает *постоянное*. В современном искусстве и литературе богато перемешано *новаторство* и *декадентство*, создавая этому искусству непримиримых врагов в рядах честных, просвещенных ландскнехтов минующего. Декадентство — явление, в общем, производное, так как *постоянное* в искусстве нарушается обыкновенно не самостоятельно: это нарушение есть следствие стремления изменить *переменное* и недостаточной талантливости.

Если определить *декадентство как производно-отрицательное искусство*, то, очевидно, может быть несколько видов декадентства (а не только ныне существующее): можно, новаторствуя, нарушать разные стороны *постоянного* в искусстве. Теория искусства усмирит беспристрастно и равнодушно преувеличенную и не всегда искреннюю любовь к *недоказуемости* в искусстве и прекрасном, которая так шумела во все века. Сама же теория определит соотношение областей *доказуемого* и *недоказуемого* (элементарно-прекрасного), значительно сузив вторую область.

Особенно сузится область недоказуемого *в литературе*; неожиданно много доказуемого окажется даже в области музыки — в этой области как бы пламенного отречения от рассудка (ср. взгляд на нее Шопенгауэра и определение Лейбница). В первый раз *доказано* будет, что действительно *недоказуемое* в искусстве существует. Добровольный же культ его будет всецело освещен пониманием *эстетического восприятия* как *самоцельной пассивности*, момента добровольного пребывания психики на периферии враждебного анализу художественного произведения как частному случаю активности. Наконец, при принципиально установленном теорией искусства соотношении *доказуемого* и *недоказуемого* в искусстве невозможны станут «эстетические сорванцы», которых досадно много в современности: это люди, которые, злоупотребляя международным флагом «недоказуемости прекрасного», ребячески перемешивают общепризнанные художественные ценности или со смаком и фанфарами забираются в какой-нибудь закоулок искусства в поисках за *единственностью* своих эстетических переживаний: при недоказуемости единственность — специфический как бы залог превосходства. Это эстетическое сорванство — полюс *академичности* в искусст-

ве, которое также специфически связано с «недоказуемостью прекрасного».

Таковы абрисы объективной художественной критики будущего.

Как относится к ней критика Тэна и пр. Овсянико-Куликовского?

Первая есть та работа *историка*, которая имеет всегда одинаковое значение — конкретизирующего плюса ко всякому социологическому исследованию, обогащая *социально-психологическое* до полноты реального, вводя космологическую и физиологическую конкретность.

Анализ же Овсянико-Куликовского, поскольку он касается *психологии творчества*, есть психологическое исследование, параллельное художественной критике, основанной на теории искусства.

Кроме всего сказанного, в числе общих выводов этой статьи ясен и уже отмечен выше результат, состоящий в наполнении определенным содержанием понятия «среднего» человека и в анализе некоторых важных свойств живой, конкретно-сложной психики. Особенно важно действие (созерцательной и функциональной) данности. Оно не только часто погребает безнадежно тайну индивидуальных возможностей личности и уродует личные судьбы, создавая своей мертвой формой бледные ужасы из живого, растущего материала — души человека (как те сосуды, в которых, для дохода ярмарочных фокусников, вырастали из детей диковинные карлы). Оно еще постоянно и ежеминутно крадет у коллективной жизни полезные бесчисленные усилия ума и воли социальных личностей. Как мощен ее вред в наши дни. В наши дни Ганнибаловой клятвы лучших людей много трагичного в судьбе так называемых «инертных». Неужели им «все равно»? Часто — нет. Но социальные импульсы, приходящие извне, замирают в трясине «данности», у ворот слабой воли; личные социальные порывы, прорываясь сквозь ту же трясину, приносят жалкие плоды. И эта незримая, тусклая сила — *конкретность, данность*, создавая широкие кадры «безразличных» на почве *антителеологической* экономизации душевных сил как бы заплетает, хотя немного, своею тяжкой паутиной зияющие, сверхчеловеческие дыры старого порядка, в последние судорожные часы. Она — сильный, незримый враг всего обновления России, ибо она враг всякой *возможности* и *проблемы*, — а что такое, как не сплошная *возможность* и *проблема* для личности, вся жизнь России теперь?

XIV

Антон Чехов охарактеризован мною как *реалист-новатор*. Но есть в его произведениях нечто, дающее смутное ощущение *не-реальности*; есть, на первый взгляд, доля правды в том, что адепты не-реального направления склонны видеть его в своем лагере. Читая лучшие вещи Чехова, находишься словно не в самой жизни, а только *вблизи ее*; видишь душу чью-то — все словно одну и ту же, а прямо в лицо самой жизни не смотришь.

Эта особенность находится в полной связи с выясненным только что пониманием его таланта. Чехов глубоко погружен в стихию души самой по себе. Поэтому, не беря в большинстве случаев исключительных сложных жизненных положений, он не должен был вводить в свои произведения саму жизнь в ее животрепещущем красочном контексте. Ему необходимы лишь крупицы ее, которые почему-нибудь важны для стихии, плачущей под бременем души. Кроме того — сама жизнь, окружавшая Чехова, так ничтожна, эстетически бедна, однообразна, что — и будучи реалистом, он мог только вздрагивать от ее прикосновений. Не могло быть в нем жажды самодовлеющего описания жизни, звучащего невольным гимном (Золя); и жизнь не вошла в его произведения громадной, прекрасной, самой по себе — не только обрамляющей, положительно или отрицательно, отдельные психики, но несущей их в себе, бессильных, — как в родном, равнодушном лоне.

И вообще, для пессимистически настроенного, болезненного человека всякая жизнь, не говоря уже о русской, есть нечто неприязненно-громадное, непрерывно возмущающее тонкие струны прячущейся души.

Но и те крупицы жизни, которые заключены в произведениях Чехова, словно закутаны в какие-то психологические, неуловимо вспыхивающие ткани: опять это не просто жизнь — бесформенное, цветистое тело. Это — в понятной связи с тем, что Чехов берет те крупицы жизни, которые представляют благодарную почву для излюбленных психологических моментов автора: психологическое переживание — и на первом плане, и слито глубоко с жизненным моментом; т. е. в результате — покрывает его, оставляя только *сквозить*.

Такая психологическая затененность самой жизни дана особенно, когда Чехов воспроизводит две свои психологические категории: 1) зависимость настроений от ничтожных импульсов и важные оценки жизни, вызываемые этими настроениями;

2) чувство определенного, эмоционально окрашенного строя жизни. Наличность этих моментов в действующих лицах Чехова и создает главным образом обволокнутость чеховских крупиц жизни. Каждое настроение *шире* жизненного положения, в котором оно явилось; оно не только ответ на него, но и зазвучавшая сама для себя сложнейшая величина. Чувство же эмоционально окрашенного строя жизни есть смутно дифференцированное, общее чувство жизни. Оба эти момента, следовательно, заключают общее и смутное отношение к жизни — уводят героя Чехова и читателя из его жизненного тарантаса куда-то в косую даль, в смутно оценивающий, эмоциональный простор.

Отмеченная только что «тишина» чеховского реализма и вышеуказанное неуловимое странствование Чехова в глубине своих произведений — приближают на два крупных шага мой «сухой» психологический анализ Чехова к тому телесному и живому проникновению в литературные и вообще художественные произведения, которого ждет большинство от критиков. Оно, безусловно, предпочитает, приученное самими же критиками, объективной (или, по крайней мере, членораздельной) критике искреннее, красивое бормотание, которое заключает дифференцированные эмоции критика и его лирическое, пресыщенное совпадение с тенденцией разбираемого автора.

Дополняя в законных размерах телесность и художественность критики, нужно сказать еще о природе в произведениях Чехова и о его языке.

Природа Чехова вполне гармонирует с его психологизмом: русская природа мягка, тиха, уныла, словом, — всякий знает, что такое русская природа. И затем, как всякая природа, она смутно-эстетически окрыляет душу, что также органически связано с психологизмом Чехова: природа важна для героев

ные целые даны перед лицом читателя. Все это соединяется, чтобы придать и помимо основной психологической правды огромную «правдоподобность» вещам Чехова, чувство которой охватывает читателя в лучших из них, даже если он, заметив, будет сосредоточиваться на некоторой схематичности главных персонажей, основном недостатке чеховского реализма.

Чехов — поэт родовой души, самой ее стихии, с ее непрекращающейся зыбью, и сразу — поэт природы. На мгновение, поневоле погружаясь в пыльные углы жизни как неизбежное средство, — он из них уходит с индивидуальным, законным наслаждением и уводит наше углубленное, встревоженное сознание в природу родины, печальную, как она, и прекрасную, как всякая природа. В залитые розовым закатом поля, размеченные лё-

том редких птиц, — с «мохнатыми соснами» и тихими реками. Его бедные герои незаменимо отдыхают там.

В сочетании новой психологической правды с отсутствием воспеваемой жизненной громады — *тишиной* чеховского реализма, с неуловимостью пессимистической личности автора, его языка и с входящей сюда отрадно тихой русской природой — в этом сочетании и заключается влекущая тонкий вкус и озадачивающая простое понимание индивидуальность Чехова, поистине незаменимая. Антона Чехова, который часто проходил в наших мыслях — в виде ли живого человека без лица, сосредоточившего в себе глубоко родное, — полузнакомого портретного блика; в форме ли его строк о жизни, и строк жизни о нем; среди искр восхищения и какой-то намеченной задачи для понимания. Словом, — в тех формах, которые сохраняют для одного человека другого, если он не видал его во плоти, но знает — достойного общей памяти и сложного интереса.



Д. С. МЕРЕЖКОВСКИЙ

Чехов и Горький

I

Если бы теперь, когда для России наступает страшный суд истории, русская интеллигенция пожелала узнать, с чем она пойдет на этот суд, то могла бы сделать это лучше всего по произведениям Чехова и Горького.

Как бы мы ни судили о сравнительной величине обоих писателей, несомненно одно: они заслонили от нас двух последних великанов русской литературы — Л. Толстого и Достоевского. Ибо нечего греха таить: великаны эти оказались нам не по плечу.

Чехов и Горький русской интеллигенции как раз по плечу. Они ее духовные вожди и учители, «властители дум» современного поколения русской интеллигенции.

По Л. Толстому и Достоевскому можно судить не столько о современной действительности, сколько о более или менее далеких возможностях русского духа, не о том, что есть, а о том, что будет и, может быть, еще не скоро будет в России. По Чехову и Горькому можно судить о том, что сейчас есть или сейчас будет. Л. Толстой и Достоевский — выразители глубочайшей народной стихии и высочайшего культурного сознания России. Чехов и Горький — выразители не столько народной, сколько сословной, не столько культурной, сколько интеллигентной середины русского среднего сословия, самого многочисленного и деятельного, которому в настоящее время предстоит «делать историю» и за то, что будет сделано, дать ответ на страшном суде истории.

Если бы среднего русского интеллигента спросить, за что он любит Чехова и Горького, не за то ли, что они учат верить в

торжество прогресса, науки, человеческого разума, — всего того, что называется «гуманными идеями», — то интеллигент ответил бы, что это именно так; и если бы возразить ему, что Чехов и Горький хотя действительно учат верить других и сами стараются верить во все это, но уже почти не верят, и что подлинное творчество их направлено к тому, чтобы показать невозможность этой веры и душевное состояние людей, утративших возможность какой бы то ни было веры, — то интеллигент счел бы такое утверждение не только величайшею нелепостью, но и величайшим оскорблением славы живого и памяти почившего писателя: наконец, оскорблением его самого, интеллигента, в главной святыне своей, ибо вера, именно вера в «гуманные идеи» есть доныне главная и единственная святыня его. Но для тех, кто не останавливается на общедоступной внешности литературных явлений, кто умеет слышать не только то, что писатели говорят, но и то, о чем они молчат; для тех несомненно, что с этою верою у Чехова и Горького не все обстоит так благополучно, как кажется, и что, сами того не желая, может быть, даже не сознавая, оба эти писатели только то и делают, что подкапывают и разрушают все верования, все идеалы или идолы русской интеллигенции. Нельзя, впрочем, слишком строго судить читателя за то, что он проглядел разрушительную сторону в творчестве Чехова и Горького: они умеют молчать и скрывать свое последнее безверие не только от других, но и от самих себя: лишь изредка, когда это молчание становится похожим на подвиг того спартанского мальчика, который прятал под платьем лисицу, пожиравшую ему внутренности, они говорят и даже кричат так, что нельзя не услышать имеющим уши, чтобы слышать.

«Я напишу одну маленькую книгу. Я назову ее — Отходная: есть такая молитва, ее читают над умирающим. И это общество, проклятое проклятием внутреннего бессилия, перед тем, как издохнуть ему, примет мою книгу, как мускус» [1].

Иногда кажется, что эти страшные слова одного из своих героев Горький мог бы сказать от себя, а за Горьким и Чехов, что оба они в один голос пропели отходную не глубочайшей народной стихии и высшему культурному сознанию России, а той интеллигентной середине, или посредственности, которая увидела в них своих пророков и учителей, что они «дали мускус умирающему», и то, что он принял в них за новую жизнь, за воскресение свое, было лишь мгновенным пробуждением предсмертного мускуса.

Но прежде чем говорить о содержании, надо сказать два слова о художественной форме обоих писателей.

О Горьком как о художнике именно больше двух слов говорить не стоит. Правда о босяке, сказанная Горьким, заслуживает величайшего внимания; но поэзия, которою он, к сожалению, считает нужным украшать иногда эту правду, ничего не заслуживает, кроме снисходительного забвения. Все лирические излияния автора, описания природы, любовные сцены — в лучшем случае посредственная, в худшем — совсем плохая литература. Впрочем, тем простодушным критикам, которые сравнивают Горького как художника с Пушкиным, Гоголем, Л. Толстым и Достоевским, все равно ничего не докажешь. Вообще босяк с поэзией напоминает Смердякова с гитарой, а русская критика — хозяйкину дочку Машеньку в светло-голубом платье с двухаршинным хвостом, которая слушает и восхищается: «Ужасно я всякий стих люблю, если складно. — Стихи вздор-с, — возражает Смердяков. — Ах нет, я очень стишок люблю, — ласкается Машенька» [2].

Но те, кто за этою сомнительною поэзией не видят в Горьком знаменательного явления общественного, жизненного, ошибаются еще гораздо более тех, кто видит в нем великого поэта. В произведениях Горького нет искусства: в них есть то, что едва ли менее ценно, чем самое высокое искусство: жизнь, правдивейший подлинник жизни, кусок, вырванный из жизни с телом и кровью. И, как во всем очень живом, подлинном, тут есть своя нечаянная красота, безобразная, хаотическая, но могущественная, своя эстетика, жестокая, превратная, для поклонников чистого искусства неприемлемая, но для любителей жизни обаятельная. Все эти «бывшие люди», похожие на дьяволов в рисунках великого Гойи, до ужаса реальны если не внешнею, то внутреннею реальностью: пусть таких людей нет в действительности, но они могут быть, они будут. Это вещие видения вещей души. «С подлинным души моей верно» [3], — подписался Горький под одним из своих произведений и мог бы подписаться под всеми.

Чутье, как всегда, не обмануло толпу. В Горьком она обратила внимание на то, что в высшей степени достойно внимания. Может быть, не поняла, как следует, и даже поняла, как не следует, но если и преувеличила, то недаром: дыма было больше, чем огня; но был и огонь; тут, в самом деле, загорелось что-то опасным огнем.

Горький заслужил свою славу: он открыл новые, неведомые страны, новый материк духовного мира: он первый и един-

ственный, по всей вероятности, неповторимый в своей области. При входе в ту «страну тьмы и тени смертной», которая называется босячеством, навсегда останется начертанным имя Горького.

Чехов — законный наследник великой русской литературы. Если он получил не все наследство, а только часть, то в этой части сумел отделить золото от посторонних примесей, и велик или мал оставшийся слиток, но золото в нем такой чистоты, как ни у одного из прежних, быть может, более великих писателей, кроме Пушкина.

Отличительное свойство русской поэзии — простоту, естественность, отсутствие всякого условного пафоса и напряжения, то, что Гоголь называл «*беспорывностью* русской природы», Чехов довел до последних возможных пределов, так что идти дальше некуда. Тут последний великий художник русского слова сходится с первым, конец русской литературы — с началом, Чехов — с Пушкиным.

Чехов проще Тургенева, который жертвует иногда простотой красоте или красивости; проще Достоевского, который должен пройти последнюю сложность, чтобы достигнуть последней простоты; проще Л. Толстого, который иногда слишком старается быть простым.

Простота Чехова такова, что от нее порою становится жутко: кажется, еще шаг по этому пути — и конец искусству, конец самой жизни; простота будет пустота — небытие; так просто, что как будто и нет ничего, и надо пристально вглядываться, чтобы увидеть в этом *почти ничего* — все.

Чехов никогда не возвышает голоса. Ни одного лишнего, громкого слова. Он говорит о самом святом и страшном так же просто, как о самом обыкновенном, житейском; о любви и о смерти — так же спокойно, как о лучшем способе «закусывать рюмку водки соленым рыжиком»[4]. Он всегда спокоен или кажется спокойным. Чем внутри взволнованнее, тем снаружи спокойнее; чем сильнее чувство, тем тише слова. Бесконечная сдержанность, бесконечная стыдливость — та «возвышенная стыдливость страдания», которую Тютчев заметил в русской природе:

Ущерб, изнеможенье и во всем
Та кроткая улыбка увяданья,
Что в существе разумном мы зовем
Возвышенной стыдливостью страданья[5].

Говоря однажды о том, как следует описывать природу, Чехов заметил:

«Недавно я прочел одно гимназическое сочинение на тему “описание моря”. Сочинение состояло из трех слов: “*Море было большое*”. По-моему, превосходно!» [6]

Все описания природы у Чехова напоминают это сочинение из трех слов. Чтобы после всего, что говорилось о море, вспомнить самое первое и главное впечатление — простое величие, надо быть дикарем, ребенком или гениальным художником. Глядя на природу, Чехов никогда не забывает, что «море было большое».

Люди не видят главного в себе и в других, потому что оно слишком пригляделось, стало слишком привычным для глаза. Глаз Чехова устроен так, что он всегда и во всем видит это *невидимое обыкновенное* и вместе с тем видит эту необычайность обыкновенного.

Уменье возвращаться от последней сложности к первой простоте ощущения, к его исходной точке, к самому простому, верному и главному в нем — вот особенность чеховской, пушкинской и вообще русской *всеупрощающей* эстетики.

От Гомера до декадентов сколько потрачено великолепных сравнений для описания грозы. Вот как ее описывает Чехов.

«Налево, как будто кто чиркнул по небу спичкой, мелькнула бледная фосфорическая полоска и потухла. Послышалось, как где-то очень далеко кто-то прошелся по железной крыше. Вероятно, по крыше шли босиком, потому что железо проворчало глухо» [7].

Казалось бы, что может быть унизительнее для молнии сравнения с чиркающей спичкой, и для грома — с хождением босиком по железной крыше? А между тем высокое здесь не только не унижается низким, а еще более возвышается: великое не умаляется малым, а еще более возвеличивается.

И так всегда; чем поэтичнее природа, тем прозаичнее сравнения, которыми он ее описывает. Но в глубине прозы оказывается глубина поэзии.

«Вечерняя степь прячется, как жиденята под одеялом» [8]. Луна кажется «провинциальною» [9]; звезды похожи на «новенькие пятиалтынные» [10]; береза — на «молоденькую стройную барышню» [11]; облако — на «ножницы» [12]. В тишине июльского вечера одинокая птица поет, повторяя все одни и те же две-три ноты, как будто спрашивает: «Ты Никитку видел? — и тотчас сама себе отвечает. — Видел, видел, видел!» [13] Это простое звукоподражание сразу переносит в родную, милую, как детская спаленка, теплую, точно комнатную, уютность летнего вечера в русской деревне.

Природа приближается к человеку, как будто вовлекается в быт человека, становится простою, обыкновенною, но, как всегда у Чехова, чем проще, тем таинственнее, чем обыкновеннее, тем необычайнее.

И недаром вовлекает он природу в быт: именно здесь, в быте — главная сила его как художника. Он — великий, может быть, даже в русской литературе величайший бытописатель[14]. Если бы современная Россия исчезла с лица земли, то по произведениям Чехова можно было бы восстановить картину русского быта в конце XIX века в мельчайших подробностях.

Тут, впрочем, не только сила, но и слабость его. Он знает современный русский быт, как никто: но, кроме этого быта, ничего не знает и не хочет знать. Он в высшей степени национален, но не всемирен; в высшей степени современен, но не историчен. Чеховский быт — одно настоящее, без прошлого и будущего, одно неподвижно застывшее мгновение, мертвая точка русской современности, безо всякой связи со всемирною историей и всемирною культурою. Ни веков, ни народов — как будто в вечности есть только конец XIX века и в мире есть только Россия. Бесконечно зоркий и чуткий ко всему русскому, современному, он почти слеп и глух к чужому, прошлому. Он увидел Россию яснее, чем кто-либо, но проглядел Европу, проглядел мир.

У чеховских героев нет жизни, а есть только быт — быт без событий или с одним событием — смертью, концом быта, концом бытия. Быт и смерть — вот два неподвижные полюса чеховского мира.

Снаружи этот быт кажется живым и крепким, но он весь мертв и гнил внутри: довольно одного толчка, чтобы он разлетелся пылью, как те истлевшие ткани, которые находятся в гробах. Снаружи он кажется радужно-ярким и пестрым, но это — зловещая радуга стоячих вод и старых стекол, годных только на слом. И весь этот гнилой, от гнилости хрупкий быт висит в пустоте над страшною пропастью на одной ниточке: вот-вот порвется эта ниточка — и все провалится в пропасть, разобьется вдребезги. Как будто современная бытовая Россия перед своим концом — начало этого конца мы теперь уже видим — захотела в Чехове оглянуться на себя в последний раз. Весь улей нового, а для нас уже старого, даже дряхлого, пореформенного русского быта еще цел, со всеми своими перегородками, ячейками, сотами: но мед в этих сотах превратился в полынь, сладость жизни — в горечь смерти, веселость быта —

в скуку небытия. Как из старых, давно не отпиравшихся шкафов — удушливой затхлостью, так из чеховского быта веет скукою.

Иногда тяжелобольной, лежа в постели, рассматривает долго и пристально, как будто с любопытством, опостылевший до тошноты узор обоев на стене и видит в этом узоре такие подробности, каких ни за что не увидит здоровый: такова четкость быта у Чехова; в ней — тошнота и скука бреда. «Скучно, скучно», — тихо стонет больной, и страшнее буйного отчаяния эта тихая скука.

Скука, уныние — вот главная и, в сущности, единственная страсть всех чеховских героев, именно *страсть*, потому что уныние, по глубокому наблюдению христианских подвижников, — тоже «страсть», и притом одна из самых жадных страстей. Как пьют вино запоем, так чеховские герои запоем скучают.

Почтальон, трясущийся на перекладных, врач уездной больницы, сын министра и революционер, который хочет убить этого министра, недоучившийся гимназист-подросток, который ни с того ни с сего пускает себе пулю в лоб, старый профессор, бродяга-ссыльный в Сибири, провинциальная актриса[15] — добрые и злые, умные и глупые, счастливые и несчастные — все состояния, все сословия, все возрасты предаются этой страсти уныния. В больших городах и захолустных городишках, и в деревнях, и на одиноких полустанках, и в разорившихся дворянских гнездах, и на фабриках, и в великосветских гостиных, и в монастырях, и в домах терпимости, и в кабинетах ученых — везде уныние. Какая-то метафизическая скука, чувство беспредельной пустоты, ненужности, ничтожности всего. «Русский человек не любит жить»[16], — вот изумительное открытие Чехова. Кажется, не только русский человек, но и русская природа не любит жить.

«Утро было нехорошее, пасмурное... Кто-то за березами играл на самоделковой пастушеской свирели. Игрок брал не больше пяти-шести нот, лениво тянул их, не стараясь связать их в мотив, но тем не менее в его писке слышалось что-то суровое, и чрезвычайно тоскливое»[17]. Играл старый пастух Лука Бедный. «Все к одному клонится, — говорит Лука, — добра не жди... Все к худу, надо думать, к гибели... Пришла пора Божьему миру погибать... И солнце, и небо, и леса, и реки, и твари — все ведь это сотворено, приспособлено, друг к дружке прилажено. И всему этому пропадать надо! Жалко. И, Боже, как жалко!» «Чувствовалась близость того несчастного, ничем

не предотвратимого времени, когда поля становятся темны, земля грязна и холодна, когда плакучая ива кажется еще печальнее и по стволу ее ползут слезы, и лишь одни журавли уходят от общей беды, да и те, боясь оскорбить унылую природу выражением своего счастия, оглашают поднебесье грустной, тоскливой песней... Замирали звуки свирели. Самая высокая нотка пронеслась протяжно в воздухе и задрожала, как голос плачущего человека... оборвалась, — и свирель смолкла».

Эта пронзительно-унылая свирель Луки Бедного — не самого ли Антона Бедного, Антона Чехова? —предчувствие конца, всемирной погибели — основной напев, leitmotiv чеховской музыки.

Иногда в мертвом затишье перед грозой одна только птица поет, словно стонет, уныло, уныло и жалобно: такова песня Чехова.

Мы теперь уже вышли из того предгрозного затишья — из чеховской скуки; мы уже видим грозу, которую он предсказывал: «Надвигается на всех громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, гнилую скуку»[18] («Три сестры»). Чехову было скучно и страшно; нам теперь страшно и весело. Наконец-то гроза! Наконец «началось», сорвалось, полетело — все кругом летит, летим и мы, вверх или вниз, к Богу или к черту — не знаем пока, боимся узнать, но, во всяком случае, летим, не остановимся — и слава Богу! Кончился *быт*, начались *события*.

Но какова бы ни была сила бури, которая сметет чеховский быт, мы никогда не забудем на темноте грозовой тучи белую чайку с ее жалобно-вещим криком. Каков бы ни был ужас конца, мы никогда не забудем пронзительно-унылую свирель Антона Бедного, которая напророчила этот конец.

«Есть Бог или нет» — этот вопрос Ивана Карамазова черту, вопрос о бытии Бога и об отношении человека к Богу, есть главная тема русской литературы, поскольку отразилась в ней глубина русской народной стихии и высота русского культурного сознания. Но вечная середина — русская интеллигенция — отвергла тему о Боге и рядом с великою литературою, всенародною и всемирною (Гоголь, Л. Толстой, Достоевский),

создала свою собственную литературу, сословно-интеллигентскую (Добролюбов, Чернышевский, Писарев и др.). Не вопрос о Боге и об отношении человека к Богу, а вопрос о человеке, только человеке, об отношении человека к человеку, помимо Бога, без Бога и, наконец, против Бога — вот главная тема этой литературы.

Всю тяжесть обвинения за отсутствие религиозного сознания сваливать на русскую интеллигенцию было бы несправедливо. История европейской государственности вообще и русской в частности установила слишком тесную, почти неразрывную связь между религиозными, в особенности «христианскими», идеями, с одной стороны, и самыми грубыми формами общественной неправды и политического гнета — с другой. Религия и реакция сделались почти неразличимыми синонимами. Кажется, довольно произнести слово «Бог», чтобы многословное эхо в веках и народах ответило: гнет. Это кощунственное превращение имени Божьего в главную гайку, которою привинчиваются к духу и плоти так называемого «христианского» человечества всевозможные колодки, кандалы и другие, более или менее усовершенствованные орудия порабощения, есть одно из величайших всемирно-исторических преступлений. Но ежели нельзя обвинять русскую интеллигенцию, то не следует и потворствовать ей в этом невольном заблуждении. Давно пора обличить эту людьми освященную, Богом проклятую связь христианства с политическим произволом, учения истины и свободы — с учением лжи и насилия.

Как бы то ни было, но «религия человечества» без Бога, религия человечества, только человечества, всегда была и есть доныне бессознательная религия русской интеллигенции.

Чехов и Горький — первые сознательные учителя и пророки этой религии.

«Человек — вот правда. В этом — все начала и концы. Все в человеке, все для человека. Существует только человек»[19]. «Истинный Шекинах (Бог) есть человек».

Таково исповедание Горького. А вот оно же у Чехова:

«Человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе, даже выше того, что непонятно и кажется чудесным». «Мы высшие существа, и, если бы в самом деле мы познали всю силу человеческого гения, мы стали бы как боги»[20].

В обоих исповеданиях есть недосказанность: ежели «существует только человек», ежели человек сам для себя единственная правда, единственный Бог, что такое Бог вне челове-

ка? На этот вопрос у Чехова и Горького ответа нет — не потому ли, что он слишком ясен?

Чтобы человек стал «Богом», надо, чтобы он понял, что нет иного Бога, кроме человека, надо уничтожить в человеке идею о Боге. Отвергая христианскую идею Богочеловечества, единственно возможный синтез религиозной идеи человечества с идеей Божества, религия человечества, только человечества, доведенная до конца своего, становится в непримиримое противоречие с идеей о Боге: каждая из этих двух идей, для того чтобы существовать, должна истребить другую. Пока еще мало сознанное, но метафизически неизбежное завершение религии человечества есть не только атеизм, но антиатеизм, не только безбожие, но и противобожие, деятельное богоборчество.

«Надо разрушить в человечестве идею о Боге, вот с чего надо приняться за дело, — напоминает черт Ивану Карамазову его же собственные мысли. — Раз человечество отречется поголовно от Бога, то наступит все новое... Человек возвеличится духом божеской, титанической гордости, и явится Человекобог».

Из этой посылки умного Ивана делает вывод безумный Кириллов: «Для меня непонятно, как можно сказать: нет Бога, — чтобы в ту же минуту не сказать: я — Бог».

Человечество без Бога, человечество против Бога, человечество — Бог, человек — Бог, я — Бог — вот ряд посылок и выводов, ряд ступеней, образующих пока еще темную для сознания русской интеллигенции, метафизическую лестницу, которая ведет неминуемо от религии человечества к религии человекобожества.

Внизу этой лестницы — чеховский интеллигент; вверху — горьковский босяк. Между ними ряд ступеней, которых еще не видит, но по которым уже идет русская интеллигенция.

<...>

III

«Здесь все слиняло — один *голый человек* остался», — определяет себе подобных босяк «На дне». Человечество, только человечество, *голое человечество* и есть босячество.

Чеховский интеллигент — тот же горьковский босяк, с которого уже «все слиняло», кроме некоторых умственных рубищ, едва прикрывающих последнюю наготу, последний стыд человеческий; горьковский босяк — тот же чеховский интел-

лигент, обнаженный и от этих последних покровов, совсем «голый человек».

Мы видели общую исходную точку интеллигента и босяка — одну и ту же догматику позитивизма.

«Существуют законы и силы... Человеку некуда податься... Ничего не известно... Тьма!» [21] — утверждает горьковский босяк. «Обратитесь к точным знаниям... доверьтесь очевидности... дважды два четыре», — говорит чеховский интеллигент [22].

«Теперь перед смертью меня интересует одна только наука, — признается умирающий старый профессор в “Скучной истории”. — Испуская последний вздох, я все-таки буду верить, что наука — самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, что всегда была и будет высшим проявлением любви, и что только *ею одною* человек победит природу и себя. Вера эта, быть может, наивна... Но я не виноват, что верю так, а не иначе... Судьба костного мозга интересует меня больше, чем конечная цель мироздания» [23].

На вопрос о конечной цели мироздания наука отвечает: не знаю. Профессор всю жизнь довольствовался этим ответом, и ежели перед смертью почувствовал, что не может им довольствоваться, то сам не понимает, почему случилось так, никакого иного ответа не находит и не сомневается, что наука все, а не часть всего, точно так же, как познающий разум, источник науки, не все, а только часть всего существа человеческого.

Догматический позитивизм приводит босяка к столь же догматическому материализму в нравственности: «Брюхо в человеке главное дело. А как брюхо спокойно, значит, и душа жива. Всякое деяние человеческое от брюха происходит» [24]. «Волк прав». Эта единственная волчья правда босячества превратится у чеховской интеллигенции в материализм, реализм, дарвинизм или в какой-нибудь другой *-изм*, но, в сущности, это будет все тот же босяцкий цинизм. Герой «Дуэли», зоолог фон Корен, «хлопочет об улучшении человеческой породы» [25] посредством естественного подбора и борьбы за существование, которые будто бы суть высшие законы не только животного, но и человеческого мира. «Есть сила, которая сильнее нас и нашей философии... Когда эта сила хочет уничтожить хилое, золотушное, развращенное племя, то не мешайте ей вашими пилюлями и цитатами из дурно понятого Евангелия... Наши знания и очевидность говорят нам, что человечеству грозит опасность со стороны нравственно и физически ненормальных. Если так, то боритесь с ненормальными. Если вы не в силах

возвысить их до нормы, то у вас хватит силы... уничтожить их. — Значит, любовь в том, чтобы сильный побеждал слабого? — Несомненно. — Но ведь сильные распяли Господа нашего Иисуса Христа!» Зоолог возражает на это довольно жалкими софизмами, стараясь доказать, что заповедь любви Христовой отнюдь не противоречит зоологическому закону борьбы, пожирания слабых сильными, так что можно подумать, будто бы Христос распят только для того, чтобы подтвердить единую спасающую истину дарвинизма. Такое «разумное христианство» не ветхое ли рубище, сквозь дыры которого зияет бесстыдная нагота человеческого, только человеческого разума, а за нею еще более бесстыдная, голая, босяцкая «волчья» правда?

«Мертвечина ты, стерва тухлая!» [26] — отвечает у Горького босяк христианину. «Самое стойкое и живучее из всех гуманитарных знаний — это, конечно, учение Христа, — рассуждает чеховский интеллигент. — Эта проповедь любви ради любви, как искусства для искусства, если бы могла иметь силу, в конце концов привела бы человечество к полному вымиранию и таким образом совершилось бы грандиознейшее из злодейств, какие когда-либо бывали на земле... *Поэтому никогда не ставьте вопроса на так называемую христианскую почву*» [27].

Как относился сам Чехов к религии вообще и к христианству в частности? По произведениям его можно только догадываться, хотя с очень большою вероятностью, что, подобно своему герою, Чехов видел в христианстве «одно из гуманитарных знаний», принимал в нем человеческую нравственность, а все остальное отвергал как суеверие; но и в этом очищенном виде христианство представлялось ему столь сомнительным, что он сам, подобно зоологу фон Корену, предпочитал «никогда не ставить вопроса на так называемую христианскую почву». Как бы то ни было, тот факт, что христианство в произведениях Чехова почти умолчено, уже сам по себе значителен.

Мне пришлось бы ограничиться сказанным, если бы судьба не дала мне в руки двух документов чрезвычайной ценности для истории внутренних религиозных переживаний Чехова, которые он всегда скрывал ревниво и тщательно. Это два неизданных частных письма его к С. П. Дягилеву [28], редактору «Мира искусства», чьей любезности я обязан разрешением привести здесь выдержки из этих писем. В одном из них, от 12 июля 1903 года, то есть за год до смерти, Чехов пишет: «Я давно растерял мою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего».

Во втором, от 30 декабря 1902 года, по поводу современного религиозного движения в России, идущего от Вл. Соловьева и Достоевского, движения, которое выразилось отчасти, хотя далеко не полно, в Религиозно-философских собраниях и в журнале «Новый путь»:

«Вы пишете, что мы говорили о серьезном религиозном движении в России. Мы говорили про движение не в России, а в интеллигенции. Про Россию я ничего не скажу, интеллигенция же пока играет в религию, и главным образом от нечего делать. Про образованную часть нашего общества можно сказать, что она ушла от религии и уходит все дальше, что бы там ни говорили и какие бы философско-религиозные общества ни собирались. Хорошо это или дурно, решить не берусь, скажу только, что религиозное движение, о котором Вы пишете, — само по себе, а вся современная культура — сама по себе, и ставить вторую в причинную зависимость от первой никак нельзя. Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога, то есть не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре. Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает» *.

30 декабря 1902

Многоуважаемый
Сергей Павлович!

«Мир искусства» со статьей о «Чайке» я получил, статью прочел — большое Вам спасибо. Когда я кончил эту статью, то мне опять захотелось написать пьесу, что, вероятно, я и сделаю после января.

Вы пишете, что мы говорили о серьезном религиозном движении в России. Мы говорили про движение не в России, а в интеллигенции. Про Россию я ничего не скажу, интеллигенция же пока только играет в религию, и главным образом от нечего делать. Про образованную часть нашего общества можно сказать: она ушла от религии и уходит от нее все дальше и дальше, что бы там ни говорили и какие бы философско-религи-

* Ввиду важности обоих писем, привожу их здесь целиком.

озные общества ни собирались. Хорошо это или дурно, решить не берусь, скажу только, что религиозное движение, о котором Вы пишете, — само по себе, а вся современная культура — сама по себе, и ставить вторую в причинную зависимость от первой нельзя. Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога, то есть не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре. Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает. Впрочем, история длинная, всего не напишешь в письме. Когда увидите г-на Философова, то, пожалуйста, передайте ему мою глубокую благодарность. Поздравляю Вас с Новым годом, желаю всего хорошего.

Преданный
А. Чехов.

12 июля 1903

Многоуважаемый Сергей Павлович, я немного запаздываю ответом на Ваше письмо, так как получил его не в Нарофоминском, а в Ялте, куда приехал на этих днях и где пробуду, вероятно, до осени. Я долго думал, прочитав Ваше письмо, и, как ни заманчиво Ваше предложение или приглашение, все же я должен в конце концов ответить вам не так, как хотелось бы и мне и Вам.

Быть редактором «Мир искусства» я не могу, так как жить в Петербурге мне нельзя, а журнал не переедет для меня в Москву, редактировать же по почте и по телеграфу невозможно, а иметь во мне только номинального редактора для журнала нет никакого расчета. Это во-первых. Во-вторых, как картину пишет только один художник и речь говорит только один оратор, так и журнал редактируется только одним человеком. Конечно, я не критик и, пожалуй, критический отдел редактировал бы неважно, но, с другой стороны, как бы это я ужился под одной крышей с Д. С. Мережковским, который верует определенно, верует учительски, в то же время как я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего. Я уважаю Д. С. и ценю его и как человека, и как литературного деятеля, но ведь воз-то мы

23 Зак. 3516

если и повезем, то в разные стороны. Как бы ни было — ошибочно мое отношение к делу или нет, я всегда думал и теперь так уверен, что редактор должен быть один, только один, и что «Мир искусства», в частности, должны редактировать только Вы одни. Таково мое мнение, и мне кажется, что я не изменю его.

Не сердитесь на меня, дорогой Сергей Павлович: мне кажется, что Вы если бы проредактировали журнал еще лет пять, то согласились бы со мной. В журнале, как в картине или поэме, должно быть одно лицо и должна чувствоваться одна воля. Это и было до сих пор в «Мир искусства», и это было хорошо. И надо бы держаться этого.

Желаю Вам всего хорошего, крепко жму руку. В Ялте прохладно или, по крайней мере, не жарко, я торжествую. Низко вам кланяюсь.

Ваш А. Чехов.

Достоевский верил в истину учения Христова: эта истина была для него, конечно, совсем иного порядка, но не меньшей, а большей достоверности, чем «дважды два есть четыре». Вера Достоевского кажется Чехову смутным «угадыванием», не потому ли, что мир внутреннего мистического опыта, который Достоевскому так близок, почти не знаком Чехову? Этот внутренний религиозный опыт, может быть, объективно ложен, но отнюдь не менее точен и ясен, чем самые точные и ясные математические истины. Разумеется, для тех, кто не знаком с интегральным и дифференциальным исчислением, формулы высшей математики кажутся менее ясными, чем дважды два четыре: но из этого не следует, что они менее точны и достоверны. Во всяком случае, возвращаться от высшей математики к таблице умножения в поисках за общедоступною ясностью — значит идти не вперед, а назад, не к великому будущему, а к малому прошлому. Противополагая недостаточно будто бы ясной религиозной истине, в которую верил Достоевский, но которая была открыта людям не Достоевским, а Христом, другую, еще неизвестную истину «настоящего Бога», которая будет открыта, может быть, через десятки тысяч лет и которая сведет все тайны Божии, доныне казавшиеся людям страшными и неисповедимыми, к общедоступной ясности таблицы умножения, Чехов тем самым подписывает смертный приговор не только современному религиозному движению в России, но и всему христианству, всей религиозной жизни человечества

как вымирающему «пережитку», обломку старых, никому не нужных суеверий; порывает всякую живую связь между прошлым и будущим всемирной культуры. Ежели так, то не только современное религиозное движение в России, но и все христианство «само по себе», а «современная культура сама по себе». Они враги на жизнь и смерть. Пусть Чехов и не сделал этого вывода; все же ясно, что он не мог его избегнуть.

В рассказе «Студент» в глухой деревне у пылающего костра в ночь на Страстную Пятницу простые люди тронуты до слез рассказом студента о том, что происходило девятнадцать веков назад в точно такую же ночь, у такого же костра, во дворе первосвященника Каиафы. «То, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, — думает студент, — имеет отношение к настоящему, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Прошлое связано с настоящим непрерывною цепью событий, вытекавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой... Правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, во дворе первосвященника, продолжались непрерывно до сего дня и, по-видимому, всегда составляли главное в человеческой жизни и вообще на земле...»

С одной стороны, христианство — только «пережиток того, что отживает и уже почти отжило», обломок старины, не имеющий никакого отношения к будущему; с другой — христианство есть вечная цепь, соединяющая прошлое с будущим, в христианстве — «вечная правда и красота, составляющие главное в человеческой жизни и вообще на земле». Как выйти из этого противоречия? Чехов не только не вышел из него, но и не вошел в него как следует, по крайней мере, своим сознанием не вошел, а прошел мимо, не задумываясь. Он говорил христианству то окончательное *да*, то окончательное *нет* с одинаковою опрометчивою легкостью. И русская интеллигенция тоже не задумалась.

Кажется, в жизни Чехова, так же, впрочем, как в жизни каждого человека, было мгновение, когда он встретился лицом к лицу со Христом и мог бы подойти к Нему; но что-то испугало, оттолкнуло Чехова — не вечное ли смешение религии с реакцией, подозрение, что в христианстве заключено отрицание человеческой свободы и человеческого разума даже до таблицы умножения? И Чехов прошел мимо Христа, не оглядываясь и даже потом нарочно стараясь не смотреть в ту сторону, где Христос. А если бы посмотрел, то увидел бы, что и «деся-

титысячелетиям» не так-то легко будет отделаться от «пережитков того, что произошло во дворе первосвященника или в саду Гефсиманском, где Сильнейший из людей скорбел до кровавого пота, молясь: "*Да идет чаша сия мимо Меня, впрочем не Моя, но Твоя да будет воля*"»[29], и этою молитвою разрешал самую страшную мировую антиномию божественной необходимости, по которой смерть есть смерть, как «дважды два есть четыре», и божественною свободою, которая требует, чтобы смерть была не смертью, а воскресением, несмотря на то, что дважды два есть четыре.

«Ведь дважды два четыре есть уже не жизнь, а начало смерти», — устами подпольного человечка возражает Достоевский Чехову. «По крайней мере, человек всегда как-то боялся этого дважды два четыре, а я и теперь боюсь. Я согласен, что дважды два превосходная вещь; но если уж все хвалить, то и дважды два пять премилая иногда вещица».

Это, конечно, безумие, то самое безумие, за которое Чехов не возлюбил Достоевского. Но неужели и сам Чехов, хотя изредка, например, в ту минуту, когда, умирая в пустоте безверия, готов был, кажется, воскликнуть с одним из своих героев: *«Хоть бы удариться в мистицизм, хоть бы кусочек какой-нибудь веры!»*[30] — не чувствовал соблазна этого безумия? Неужели никогда не видел он, что дважды два четыре, возведенное на степень религии, — вовсе не путь, а стена, о которую человечество бьется головой и будет биться, пока не разобьет или эту стену, или собственную голову — и хорошо делает, потому что человечество только до тех пор и достойно этого имени, пока свобода для него дороже головы? И неужели, наконец, Чехов не понял бы, при всем своем благоразумии, безумия тех, кто, после десятитысячелетий культурной работы отыскав «настоящего Бога», в котором не оказалось бы ничего больше, чем дважды два четыре, возмутились бы и пожелали отправить такого Бога к черту?

Чехова разрывали на части всевозможные политические и литературные лагери: делали его позитивистом, социалистом, марксистом, народником, декадентом и даже мистиком; последняя попытка неудачнее всех остальных. Ежели у Чехова и была жажда религии, то жажда эта осталась навсегда неутоленною; а что касается до подлинных религиозных переживаний его, то можно сказать о нем то же, что он говорит об одном из своих героев: «Небольшой кусочек религиозного чувства теплится в груди его наравне с другими нянюшкиными сказками»[31].

Или то, что он сам о себе говорит: «Я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего». И в этом, впрочем, как во всем остальном, Чехов — истинный представитель религиозного сознания русской интеллигенции.

Решив, что «небо пусто», а «с земли, кроме как в землю, никуда не соскочишь», чеховский интеллигент, так же как горьковский босяк, противопоставляет христианству, которое кажется ему религией «пустого неба», религию полной, исполненной земли, религию прогресса — земного рая, земного неба.

«Пройдет еще немного времени, каких-нибудь двести, триста лет, и какая будет жизнь, какая жизнь!» Вместе с пронзительно унылою свирелью Луки Бедного, Антона Бедного — песнью о кончине мира, о всеобщем спасении, песнь грядущего рая земного, грустно-веселая, как призывный крик журавлей, — второй, всегда сопутствующий первому и ему противоречащий leitmotiv чеховской музыки. «Через двести, триста лет жизнь на земле будет невообразимо прекрасной, изумительной. Человеку нужна такая жизнь, и если ее нет пока, то он должен предчувствовать ее, ждать, мечтать, готовиться к ней» [32]. Это однообразное, похожее не то на молитву, не то на заклятье: «Через двести, триста лет» — повторяется упорно и уныло, почти так же уныло, как две-три ноты плачущей свирели. «Через двести, триста, наконец, тысячу лет, — дело не в сроке, — настанет новая счастливая жизнь...» [33]. Это священное исповедание, этот новый «ислам» твердят почти все герои Чехова, которых он любит, твердит он сам: «Как часто, — вспоминает один из приятелей Чехова, — говорил он, глядя на свой сад прищуренными глазами: "Знаете ли, через триста, четыреста лет вся земля обратится в цветущий сад. И жизнь будет тогда необыкновенно легка и удобна... Как хороша будет жизнь через триста лет!"» [34]

Казалось бы, на этом и успокоиться. Все ясно, все просто, никаких сомнений, никаких тайн. «Через двести, триста лет» наступит золотой век на земле, а пока надо ждать и надеяться, да идти навстречу этому восходящему солнцу прогресса.

Казалось бы, так. А между тем Чехов не только на этом не успокаивается, но с этого-то и начинается вся его трагедия: тут-то и возникают для него самые неразрешимые сомнения, самые неразгаданные загадки. Тут кончается внешний, мнимый, все понимающий, всем понятный — и выступает подлин-

ный, «подпольный», ничего не понимающий и никому не понятный Чехов.

«Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни... Когда я лежу на траве и долго смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь полна сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя.

— Что же, собственно, вам страшно?

— Мне все страшно... Мне страшно, потому что я не понимаю, для чего и кому все это нужно... *Никого и ничего я не понимаю...* Если вы понимаете что-нибудь, то... поздравляю вас. У меня темно в глазах» [35].

Не тот же ли это страх у чеховского интеллигента, как у горьковского босяка, который признается тотчас после торжественного гимна человечеству: «Я, брат, боюсь иногда... Понимаешь? Трушу... Потому, *что же дальше*?.. Все как во сне... Зачем я родился?» [36]

На вопрос обоих — один научно-позитивный ответ: «Ничего не известно. Тьма!» [37] Ответ, равняющий жизнь человека и всего человечества с жизнью козявки, «полною сплошного ужаса». Жизнь кажется ловушкой, из которой нет выхода; природа — «темною, безгранично-глубокою и холодною ямою, из которой не выбраться».

«Небо пусто», но нельзя человеку не видеть над собою этого пустого неба и нельзя не чувствовать своего бесконечного одиночества в этой бесконечной пустоте. Бывшая некогда в религии сила притяжения «к мирам иным», сила мистической радости, не исчезает с исчезновением религии, а превращается в равную и противоположную силу отталкивания, силу мистического ужаса.

«Когда долго, не открывая глаз, смотришь на глубокое небо, — говорит Чехов, — то почему-то мысли и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены... Приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной» [38].

Ужасна, потому что непонятна, жизнь; еще ужаснее, потому что непонятнее, смерть.

Вопрос о бессмертии, так же как вопрос о Боге, — одна из главных тем русской литературы от Лермонтова до Л. Толстого и Достоевского. Но как бы ни углублялся этот вопрос, как бы ни колебалось его решение между *да* и *нет*, — все же воп-

рос остается вопросом. Чехов первый на него ответил окончательным и бесповоротным *нет*, поставив средоточием душевной трагедии всех своих героев мысль о смерти как об уничтожении:

«А вы не верите в бессмертие души? — спрашивает уездного доктора уездный почтмейстер.

— Нет, уважаемый Михаил Аверьянович, не верю и не имею основания верить.

— Признаться, и я сомневаюсь»[39].

Как просто! Но под этой простотой весь ужас, на какой способна душа человеческая.

«О, зачем человек не бессмертен? — думает тот же доктор, оставшись ночью один. — Зачем мозговые центры и извилины, зачем зрение, речь, самочувствие, если всему этому суждено уйти в почву и в конце концов охладеть вместе с земною корою, а потом миллионы лет без смысла и без цели носиться с землей вокруг солнца? Для того, чтобы охладеть и потом носиться, совсем не нужно извлекать из небытия человека с его высоким, почти божеским умом и потом, словно в насмешку, превращать его в глину».

И доктор сходит с ума от этих простых мыслей.

«Скоро меня возьмет смерть», — думает старый профессор, знаменитый ученый, герой «Скучной истории». И все великие научные истины кажутся ему ничтожными перед этой простой истиной: «Скоро меня возьмет смерть».

Он продолжает верить, что «наука — самое важное, самое прекрасное и нужное в жизни человека, и что только ею одною человек победит природу и себя...». Но вера эта не спасает его от страха смерти. Вера в науку сама по себе, а мысль о смерти сама по себе. «Если кто философствует, это значит, что он не понимает». «Никакая философия не может примирить меня со смертью, и я смотрю на нее просто как на погибель». Среди лекции, в то самое время, когда он проповедует бессмертное величие и торжество науки, «к горлу вдруг подступают слезы», и он чувствует «страстное истерическое желание протянуть вперед руки... и прокричать громким голосом», что его, «знаменитого человека, судьба приговорила к смертной казни». «И в это время мое положение представляется таким ужасным, что мне хочется, чтобы все мои слушатели ужаснулись, вскочили с мест в паническом страхе, с отчаянным криком бросились к выходу». «Ужас у меня безотчетный, животный... такой ужас, как будто я вдруг увидел громадное зловещее зарево».

Он смутно сознает: «Во мне происходит нечто такое, что прилично только рабам... Что это значит? Если новые мысли и новые чувства произошли от перемены убеждений, то *откуда могла взяться эта перемена? Или раньше я был слеп?*» Кажется, еще один шаг сознания, и он поймет все, поймет, что действительно был слеп, и слепа была его вера в науку. Какая же эта вера, с которой можно жить, но нельзя умереть, которая исчезает от мысли о смерти, как лед от огня? Но поздно. Сознание его так и не сделает этого шага. Прежде не видел он истины, потому что был слеп, а теперь слеп, потому что увидел истину, и слишком внезапный свет ее ослепил его. И он уже видя не видит и ничего не может сознать, а может только дрожать, как затравленный зверь, и кричать последним отчаянным криком: «Я утопаю... бегу... прошу помощи!» Но никто и ничто ему не поможет — меньше всего религия науки, человеческого, только человеческого разума, религия прогресса — здешней вечности, смертного бессмертия.

Теперь понятно, для чего нужна эта религия: она служит чем-то вроде ширм от страшного света истины, «белого света смерти». Но старинные ширмы из пестрой тафтицы с веселеньким узорцем во вкусе XVIII века, изображающими пастораль «золотого века», эти вольтеровские ширмы, за коими так мирно почивали наши дедушки и бабушки, давно износились, продырявились, и сквозь все дыры светит свет белого дня; спящие просыпаются и уже не могут заснуть и снова увидеть золотой сон прогресса.

«Воссияет заря новой жизни, восторжествует правда! — бредят спящие.

— Я не нахожу особенной причины радоваться, — отвечают проснувшиеся. — Правда, как вы изволили выразиться, восторжествует, но ведь, в сущности вещей, изменится, законы природы останутся все те же. Люди будут болеть, стариться и умирать так же, как и теперь. Какая бы великолепная заря ни освещала вашу жизнь, все же в конце концов вас заколотят в гроб и бросят в яму.

— А бессмертие?

— Э, полноте!

— Вы не верите, ну а я верю... Если нет бессмертия, то его, рано или поздно, изобретет великий человеческий ум».

На это изобретенное бессмертие проснувшийся не отвечает даже: «Э, полноте», а только снисходительно улыбается и спрашивает: «Вы изволили где-нибудь получить образование?»

«Прогресс — алхимия»[40], — как-то неосторожно признается один из чеховских героев, и, кажется, это искреннейшее признание самого Чехова. Во всяком случае, вера в научное бессмертие ничем не отличается от веры в жизненный эликсир или философский камень средневековых алхимиков. Это — ситцевая заплата XX века на шелковых ширмах XVIII. Но ситец дерет шелк, и дыра еще больше. Впрочем, как ни чини эти ширмы, а рано или поздно придется их сдать в лавку старьевщика вместе с дедушкиным халатом. Да и рассвело уже так, что ни за какими ширмами, ни старыми, ни новыми, от света не спрячешься — просыпаться пора.

«Я хотел бы проснуться через сто лет, — мечтает умирающий профессор в “Скучной истории”, — и хоть одним глазом взглянуть, что будет с наукой... *Дальше что? — А дальше ничего»*.

«Я, брат, иногда боюсь... Понимаешь? Трушу... Потому, *что же дальше?»*

И чеховский интеллигент, и знаменитый ученый на высоте своих знаний оказывается перед лицом смерти таким же «голым человеком», как босяк «на дне».

«Если вообразить, — думает сходящий с ума доктор “Палаты № 6”, — если вообразить, что через миллион лет мимо земного шара пролетит в пространстве какой-нибудь дух, то он увидит только глину и голые утесы. Все — и культура и нравственный закон — пропадет и даже лопухом не прорастет».

И с умным доктором, и с великим ученым согласен пастух Лука Бедный, который поет на своей унылой свирели о конце мира, о всеобщей погибели. Он тоже не сомневается в прогрессе, в движении куда-то вперед, но сомневается, что впереди — спасение, а не погибель: «Умный-то умный народ стал, это верно, да что с того толку? На кой прах людям ум перед погибелью-то? Пропадать и без всякого ума можно...». И без всякого прогресса.

Спрашивается: есть ли у чеховских героев, есть ли у самого Чехова что-нибудь, чем бы они могли защититься от этой простой и с ума сводящей истины: «Все пропадет и даже лопухом не прорастет». И если нет ничего, то как же не видят они, как же сам Чехов не видит, что достаточно одного прикосновения этой истины о смерти как уничтожении, чтобы уничтожить дотла его последнюю и единственную святыню?

Возможен один лишь осмысленный вывод из этого бессмысленного ужаса: «Мне кажется, — говорит Маша, одна из “Трех сестер”, — человек должен быть верующим или должен искать

веры, иначе жизнь его пуста, пуста... Жить и не знать, для чего журавли летят, для чего дети родятся, для чего звезды на небе... *Или знать, для чего живешь, или же все пустяки, трын-трава»*.

Но «никому ничего не известно», и значит, действительно, «все пустяки, трын-трава». Жизнь каждого человека кончается смертью, уничтожением, то есть нулем; и жизнь всего человечества, сумма отдельных человеческих жизней, только сумма нулей — тот же нуль. Ex nihilo nihil[41]. Из ничего ничего. Значит, и религия прогресса — та же «религия лжи», которую проповедует Лука, «старец лукавый». И ежели «через десять тысячелетий культурной работы люди наконец познают истину настоящего Бога так же ясно, как дважды два четыре», то уже и сейчас имя этого Бога познано, хотя и не названо: имя Его — «Отец лжи» и «Человекоубийца». *Знает ли его Чехов*? Сделал ли он этот вывод, единственно разумный, но, может быть, более страшный, чем само безумие? Во всяком случае, нет никакого основания думать, чтобы он этого не знал и не сделал.

«Я не могу дольше так жить! Не могу! Ради истинного Бога скажите скорее, сию минуту: что мне делать? Говорите, что мне делать? — молит ученица учителя, умирающего профессора в "Скучной истории".

— Что же я могу сказать? — недоумевает он. — Ничего я не могу.

— Помогите! — рыдает она. — Ведь вы мой отец, мой единственный друг! Вы ведь умны, образованны, долго жили! *Вы были учителем*! Говорите же: что мне делать? — Он молчит, потом отвечает:

— *По совести, не знаю»*.

А ведь, кажется, должен бы знать: ведь он все еще верит в науку. Так почему же не ответил: «Верьте в науку, верьте в прогресс»? Что же мешает ему ответить так «по совести»? Или он уже сам не верит, и то, что всю жизнь казалось ему истиной, теперь, перед смертью, кажется ложью? И стыдно лгать пред лицом смерти, пред лицом истины?

«Для меня ясно, — признает он, — что в моих желаниях нет чего-то главного, чего-то очень важного. В моем пристрастии к науке и в стремлении познать самого себя, во всех мыслях, чувствах и понятиях, которые я составляю обо всем, *нет чего-то общего, что связало бы все это в одно целое*. Каждое чувство и каждая мысль живут во мне особняком, и во всех моих суждениях даже самый искусный аналитик не найдет

того, что называется общей идеей или *богом живого человека. А коли нет этого, то, значит, нет и ничего. Я побежден»*.

Но ведь это приговор не только ему, но и всему, во что он верил и других учил верить. «Страшно впасть в руки Бога живого». Он впал в руки Бога и все-таки не видит лица Божьего, стыдится имени Божьего, пишет «бог» с маленькой буквы, чтоб его не заподозрили в измене науке.

Но эта «общая идея», это соединение, «связь всего в одно целое», которых ему недостает и от недостатка которых он погибает, — ведь это и есть Бог, не отвлеченный, мертвый, маленький «бог», а настоящий, великий, живой, о котором и сказано: «Страшно впасть в руки Бога живого» [42].

Таково признание чеховского героя, кажется, очень близкого самому Чехову. А вот признание одного из героев Горького, кажется, тоже близкого самому Горькому: «Кто есть мой Бог? Если бы я знал это!.. Я открыл бы в себе немало добрых чувств и желаний, немало того, что обыкновенно называют хорошим; но *чувства, объединяющего все это, стройной и ясной мысли, охватывающей все явления жизни, я не нашел в себе*... Я существую внутренне опустошенный... Я уже труп» [43].

Не кажется ли, что оба признания — из одной души?

Далее последний отчаянный крик: «Хоть бы удариться в мистицизм! Хоть бы кусочек какой-нибудь веры!» — и чеховский интеллигент проваливается в ту же бездонную пустоту, как горьковский босяк. «Все гадко, не для чего жить, а те шестьдесят два года, которые уже прожиты, следует считать пропащими», — решает перед смертью старый профессор в «Скучной истории».

«Жизнь скучна, грязна, глупа... Ничего я не хочу, ничего мне не нужно, никого я не люблю», — решает Иванов перед самоубийством.

«Нас нет, ничего нет на свете, мы не существуем, а только кажется, что существуем. И не все ли равно?» — говорит в «Трех сестрах» страшный Чебутыкин, живой мертвец. Это тот же самый ужас небытия, который испытывает и горьковский босяк: «Вдруг все исчезнет из тебя, точно провалится насквозь куда-то... *Совсем ничего нет*! Даже страшно... Как будто ты не человек, а овраг бездонный... Ничего во мне нет...» [44].

Бездна не только отталкивает, но и притягивает. «Братцы, мы все лопнем, ей-богу! А отчего лопнем? Оттого, что лишнее все в нас, и вся жизнь наша лишняя!.. На что меня нужно? Не нужно меня! Убейте меня, чтоб я умер!» [45] Последнее самоутверждение приводит к последнему самоотрицанию. «Я те-

перь довел себя до такой точки, что могу голый на земле спать и траву жрать. Ничего мне не надо, ничего не хочу!» — говорит уже не горьковский, а чеховский босяк, ссыльный Семен Толковый[46]. До этой же самой «точки» доводят себя и чеховские интеллигенты: и они могут, в смысле религиозном, умственном и нравственном, «голые на земле спать и траву жрать»; и у них нет ничего и ничего им не надо. Тут чеховский интеллигент сливается с горьковским босяком уже окончательно. У обоих спокойное, научно-позитивное: ничего не знаем — превращается в яростное, мистическое: ничего не хотим, *хотим ничего*; ужас небытия — в жажду небытия, в жажду всемирного разрушения и хаоса.

«Ничего не нужно. Пусть земля провалится в тартарары!»[47] — это последнее желание чеховского интеллигента совпадает с последним желанием горьковского босяка: «Пусть все скачет к черту на кулички! Мне было бы приятно, если б земля вдруг вспыхнула и сгорела или разорвалась бы вдребезги!»[48]

Разрушение для разрушения, хаос для хаоса — конец мира, который идет не извне, а изнутри, из души человеческой, из проснувшегося в ней, зашевелившегося хаоса, — тот конец мира, та всеобщая погибель, о которых поет свирель Луки Бедного: «Весь мир идет прахом... А коли погибать миру. так уж скорей бы! Нечего канителить и людей попусту мучить...».

Когда доктор «Палаты № 6» умирает в сумасшедшем доме от апоплексического удара, то в последнюю минуту перед потерей сознания думает о бессмертии: «А вдруг оно есть?» «*Но бессмертия ему не хотелось*», — утверждает Чехов. «*Потом все исчезло*. Он забылся навеки. Пришли мужики, взяли его за руки и за ноги и отнесли в часовню», или «бросили в яму», как он предчувствовал еще при жизни, или «в вагон для перевозки свежих устриц»[49], как, может быть, предчувствовал о себе Чехов, который согласен, по крайней мере, но считает нужным заявить несогласие со своим героем, что бессмертия нет, да и «не хочется бессмертия». Все гадко, все просто, все бессмысленно. Ни надежды, ни страха, ни возмущения, ни даже муки. Одно беспредельное, тупое, простое, тихое, животное, скотское отчаяние — бездонная пустота.

«Я умираю. *Ich sterbe*» — эти два слова, говорят, Чехов произнес перед самой смертью и больше ничего не прибавил, да ему и нечего было прибавить[50]: смерть есть смерть, как «дважды два есть четыре»; смерть — ничто, и жизнь — смерть, все — ничто. И мертвое тело Чехова положат в «вагон для пе-

ревозки свежих устриц», и над гробом покойного учителя живые учителя будут говорить речи о прогрессе, о здешней вечной жизни, о будущем рае земном, о великом человеческом разуме, который «изобретет когда-нибудь бессмертие». И пусть говорят! Пусть даже Чебутыкин, живой мертвец, напевает свою веселенькую тара-бумбию. Не все ли равно? «Смерть слова не боится», как утверждает один из босяков «На дне». «Мертвецы не воскреснут, мертвецы не слышат... Кричи, реви... мертвецы не слышат» [51].

Не потому смерть есть смерть, что нет бессмертия, а потому, что «и не хочется бессмертия», не нужно его, ничего не нужно или, вернее, *нужно ничего*. И не потому не верующий в бессмертие не верит, что бессмертия нет; а потому и нет для него бессмертия, что он в него не верит, не хочет его, и если бы знал, что оно есть, то все-таки не захотел бы, как Иван Карамазов, «возвратил бы почтительнейше билет свой Богу».

Это-то и есть истинная смерть, не только телесная, но и духовная, вечная смерть, предсказанная в Апокалипсисе, *вторая смерть*, от которой нет воскресения [52].

Религия прогресса, здешней вечной жизни становится религией нездешней вечной смерти, религией небытия — тою самою, которую проповедует «бывшим людям», мертвым и «голым» людям Лука, старец лукавый, служитель самого Отца лжи, «умного и страшного Духа небытия».

У Достоевского есть ужасный рассказ «Бобок». Кто-то, зайдя случайно на петербургское кладбище, подслушивает разговор покойников. Оказывается, что перед тем, чтобы умереть окончательно, они просыпаются ненадолго. «Остаток жизни сосредоточивается в сознании. Это продолжается жизнь как бы по инерции... месяца два или три... иногда даже полгода...». Потом они опять засыпают уже навеки. «Есть, например, здесь один такой, который почти совсем разложился, но раз недель в шесть он все еще вдруг пробормочет одно слово, конечно, бессмысленное, про какой-то бобок: “Бобок, бобок”», но и в нем, значит, жизнь все еще теплится незаметною искрой... Этот краткий промежуток между двумя смертями, первою и второю, дается будто бы людям для того, чтобы они «успели спохватиться»: это — «последнее милосердие». Главный ужас в том, что после смерти ничего не изменилось, все осталось по-прежнему: «все, что у вас, есть и у нас»; только переменилась точка зрения — и все, оставаясь по-прежнему, вместе с тем опрокинулось, перевернулось, открылось с другой стороны. Они знают, что умерли, но не могут или не хотят этого узнать

до конца, постоянно забывают, смешивают, путают, не могут привыкнуть к новой точке зрения. Все, как было — ничего страшного, но страшнее всего, что можно себе представить, эта продолжающаяся агония, эти судороги сознания между двумя метафизическими порядками. Они разговаривают, как *будто ничего не случилось,* болтают о пустяках, играют в преферанс «на память», шутят, смеются, бранятся, сплетничают, говорят непристойности. Но пошлость жизни принимает исполинские размеры sub specie aeterni [53], «под знаком вечности», выступает с ослепительною четкостью, как темные очертания предметов на белом свете. Один молодой покойник из высшего общества предлагает «провести эти два месяца как можно приятнее и для того всем устроиться на иных основаниях»: «Господа! я предлагаю ничего не стыдиться!.. Мы все будем вслух рассказывать наши истории и уже ничего не стыдиться... Все это там, вверху, было связано гнилыми веревками. Долой веревки, и проживем мы эти два месяца в самой бесстыдной правде! *Заголимся и обнажимся*!»

Два последние и, может быть, величайшие произведения Чехова, «Три сестры» и «Вишневый сад», напоминают «Бобок». Кажется, что все действующие лица давно умерли, и то состояние, в котором они находятся, есть «жизнь, продолжающаяся только по инерции», промежуток между двумя смертями — «последнее милосердие». Они, впрочем, и сами подозревают, что их уже нет, что они умерли: «Нас нет... мы не существуем, и только кажется, что мы существуем» [54]. Они что-то говорят, что-то делают, но сами не знают что. Бредят, как полусонные, полумертвые. Когда Чебутыкин напевает свою «тарарабумбию», то кажется, что «мертвец, уже почти совсем разложившийся», лепечет: «Бобок, бобок!» Они и все не живут, а разлагаются, тлеют и смердят друг другу и задыхаются от взаимного смрада. Но уже ничего не стыдятся — «заголились и обнажились» в последнем цинизме пошлости, в последней наготе и пустоте душевной. О них можно сказать то, что у Достоевского говорит слушатель «Бобка»: «Нет, этого я не могу допустить... Разврат в таком месте, разврат последних упований, разврат дряблых и гниющих трупов — и даже не щадя последних мгновений сознания! Им даны, подарены эти мгновения и... Нет, этого я не могу допустить».

Иногда они как будто хотят «спохватиться», опомниться — шепчут с тоскою: «Если бы знать, если бы знать!» [55] — но тотчас опять засыпают и бредят сквозь сон, сквозь смерть о жизни, о счастии, о молодости, о журавлях, летящих в небе не-

известно куда и зачем, о цветущем вишневом саде, о будущем рае земном: «Через двести, триста лет, какая будет жизнь, какая жизнь!» Но между двумя гимнами жизни раздается веселенькая «тарарабумбия», как тихий «бобок, бобок» или тихий смех дьявола, «умного и страшного Духа небытия». Дьявол может смеяться. «Мертвецы не воскреснут, мертвецы не слышат... Кричи, реви... Мертвецы не слышат». И этим смехом кончается все.

А когда все кончено, когда все уже умерли второю смертью, тогда выступает бессмертный Ермолай Лопахин, совершитель прогресса, владелец вишневого сада, владелец грядущего рая земного, «гордый, голый человек», торжествующий босяк, торжествующий хам. «Приходите все смотреть, как Ермолай Лопахин хватит топором по вишневому саду, как упадут на землю деревья! Настроим мы дач, и ваши внуки и правнуки увидят тут новую жизнь...».

Так вот она, эта новая жизнь, этот новый рай земной — рай лопахинских дач. «Музыка, играй!.. *Пускай все, как я желаю*! Идет новый помещик, владелец вишневого сада! *За все могу заплатить*!»

Ермолай Лопахин, проповедник вечной жизни, — первый маленький хам, побольше — старец Лука, проповедник вечной смерти, с ласковым шепотом: «Я и жуликов уважаю... я и трупики уважаю, — по-моему, ни одна блоха не плоха, все черненькие, все прыгают», — и спрыгнув, летят в пустоту. За старцем Лукою придут хамы еще побольше, и, наконец, последний, самый великий, Грядущий Хам.

И вся русская интеллигенция рукоплескала этому торжеству новой жизни. И никто не почувствовал трупного запаха, никто не понял, что это не новая жизнь, а «бобок». Может быть, впрочем, и понимать было некому, потому что не только на сцене, но и в зрительном зале был тот же «бобок»?

Понимал ли сам Чехов? Если и понимал, то никому не говорил, молчал — не от страха ли молчал, не от страха ли умер?

Когда уходит Ермолай Лопахин, старый дом заколачивают, и в нем воцаряется «мерзость запустения». Остается один старый слуга Фирс, домовой старого дома и вишневого сада, последний поэт и художник старого быта. Но умирает и он. «Жизнь-то прошла, словно и не жил. Я полежу... Силушки-то у тебя нету, ничего не осталось, ничего... Эх ты, недотепа!»

«Я умираю. Ich sterbe». Это последние слова, произнесенные Чеховым.

«Наступает тишина, и только слышится, как далеко в вишневом саду топором стучат по дереву». Это последние слова, написанные Чеховым.

Они оказались пророчеством. Только что он умер, застучал топор. Уже секира при корни[56]. Всякое дерево, не приносящее плода, срубают и бросают в огонь. Только что смолк последний звук свирели, певшей о конце, начался конец.

Чехов молчал, но чего ему стоило это молчание, показывают некоторые неосторожные признания чеховских героев. «Если я писатель, — говорит писатель Тригорин, — то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее... И я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами... Мне кажется, что меня обманывают, как больного, и я иногда боюсь, что вот-вот подкрадутся ко мне, схватят и повезут, как Поприщина, в сумасшедший дом».

«Трудно сознаться в своем банкротстве, — говорит неизвестный человек в рассказе того же названия. — Тяжело быть искренним, и *я молчал*. Не дай Бог никому пережить то, что я пережил».

А когда русская интеллигенция приступала к Чехову с такой же отчаянной мольбою, как «бедняжка» ученица старого профессора в «Скучной истории» к своему учителю: «Что мне делать?» — то Чехову хотелось ответить ей так же, как старый профессор ответил «бедняжке»: «По совести, не знаю».

Но Чехов был слишком «осторожен», чтобы ответить так. Он мог бы сказать о себе то, что говорит старому профессору, который уже не верит в науку: «Я осторожнее, чем вы думаете, и не стану говорить это публично, спаси Бог!»

И Чехов отвечал «бедняжке»: «Через двести, триста лет будет рай земной!..» «Рай лопахинских дач» — мог бы он прибавить, но не прибавлял, а только усмехался и, как Чебутыкин, тихонько про себя напевал: «Тарарабумбия».

Может быть, это и была одна из тех минут, когда он чувствовал себя, как писатель Тригорин, «лисицей, затравленной псами» и «боялся, что к нему подкрадутся, схватят его и повезут, как Поприщина, в сумасшедший дом». Но Чехов боялся напрасно: «бедняжка» поверила и поклонилась ему как пророку.

Осторожен и Горький, может быть, еще осторожнее Чехова. Но иногда и у Горького вырываются неосторожные признания:

— Кто есть твой Бог? — спрашивает читатель писателя в рассказе, похожем на исповедь. — Покажи мне в душе твоей хоть что-нибудь, что помогло бы мне признать в тебе учителя! [57]

«Он представлял себя выше жизни, — говорит Горький о босяке торжествующем. — Он видел себя твердо стоящим на ногах и немым. Он мог бы крикнуть людям: “Как живете? Не стыдно ли?” И мог бы обругать их. Но если они, услыхав его голос, спросят: “А как надо жить?” — он прекрасно понимал, что после такого вопроса ему пришлось бы слететь с высоты кувырком туда, под ноги людям... И смехом проводили бы его гибель» [58].

«Если меня когда-нибудь будут бить, то меня не изувечат, а убьют», — признается другой босяк, который открыл, что «истинный Шекинах есть человек» — человек есть Бог.

Но и Горький напрасно боялся. «Бедняжка» и ему поверила, и ему поклонилась как пророку. И не совсем ошиблась. Чехов и Горький действительно «пророки», хотя не в том смысле, как о них думают, как, может быть, они сами о себе думают. Они «пророки», потому что благословляют то, что хотели проклясть, и проклинают то, что хотели благословить. Они хотели показать, что человек без Бога есть Бог; а показали, что он — зверь, хуже зверя — скот, хуже скота — труп, хуже трупа — ничто.

Но если они не научили нас тому, чему хотели научить, зато научили тому, чему не хотели — и это к лучшему. Любовь, которою мы их любим, истинная любовь: венец, которым мы их венчаем, истинный венец. Мы любим их за то, что они гибнут за нас. Но мы должны помнить, что это венец не торжествующих героев, а искупляющих жертв, и что если опустится нож, занесенный над этими жертвами, то он поразит не только их, но и нас всех.

Подумаем же о том, как бы остановить этот нож.



Ю. И. АЙХЕНВАЛЬД

Чехов

Вспоминается, что кончина Чехова произвела на многих впечатление семейной потери: до такой степени роднил он с собою, пленяя мягкой властью своего таланта. И тем не менее объяснить его, подвергнуть его страницы анализу очень трудно, потому что в своих рассказах, обнимающих все глубокое содержание жизни, он сплетал человеческие души из тончайших нитей и обвевал их почти неуловимым дыханием проникновенной элегии. Как один из его героев, живший в чудном саду, он был царь и повелитель нежных красок. Писатель оттенков, он замечал все малейшие трепетания сердца, ему был доступен самый аромат чужой души. Вот отчего нельзя, да и грешно разбирать по ниточкам легчайшую ткань его произведений: это разрушило бы ее, и мы сдунули бы золотистую пыль с крылышек мотылька. Чехова меньше чем кого-либо расскажешь: его надо читать. И, читая, мы в дорогой и благородной простоте его строк впиваем в себя почти каждое слово, потому что оно содержит в себе художественный штрих наблюдательности, необыкновенно смелое и поэтичное олицетворение природы или вещей, удивительную человеческую деталь.

Он тем более держит читателя в плену своего тонкого письма, что психологическая сила скорби, которой оно проникнуто, своеобразна и велика.

> ...Нет, ничто
> Так не печалит нас среди веселий,
> Как томный, сердцем повторенный звук[1].

Скорбь неотразима. Она всегда права. Когда радость придет к нам, можно ее не принять, и она исчезнет, вспугнутая горем, которое живет кругом и внутри каждого из нас. Но когда печаль, томная или тяжкая, постучится в наше сердце, оно не-

пременно откроется для нее, и она обнимет нас и заговорит, и от ее прикосновения зарождаются слезы. Так именно подходит к сердцу Чехов: можно ли отказать ему в приеме? «Для ощущения счастья обыкновенно требуется столько времени, сколько его нужно, чтобы завести часы» [2] — на чью душу не откинут тени эти слова, и чья душа с ними не согласится?..

Для скорби Чехова характерно то, что сперва она звучала у него лишь робкою нотой задумчивой грусти и к ее преобладанию он пришел от яркого комизма, который, впрочем, никогда не покидал его и впоследствии. Чехов писал в «Осколках» и «Стрекозе». Он начал анекдотом и кончил тоской. Человек, который прежде так смеялся и так смешил, потом окутал жизнь траурной пеленой.

Конечно, по существу, здесь нет ничего поразительного. Глубокому духу скоро открывается внутреннее сродство между смешным и скорбным, и Чехов только повиновался своей стихийной глубине. Несоответствие между идеей и ее проявлением в одинаковой степени может быть последним источником как смешного, так и трагического. Нелепые слова, которые не покрывают своих понятий, бессмысленные поступки, внезапные изменения хамелеона житейских ситуаций, когда, например, в странной группировке человеческих фигур встреча «толстого» и «тонкого» принимает столь неожиданный оборот, — все это вызывает улыбку. И она сама по себе является великой разрешительной силой и производит нравственно-просветляющее влияние. Но когда ненужное, нестройное, неблагообразное заполняет все поры существования, когда нелепица разрастается в несчастье и своей карикатурой вытесняет правильные линии жизни, тогда одного смеха уже недостаточно, и он естественно переходит в скорбь. Смех — это признак превосходства, силы, в нем есть нечто уверенное, и на вершинах Олимпа громовыми раскатами звучал гомерический смех богов. Но боги могли смеяться над другими, над бедной землей и ее смертными обитателями, а мы обречены высмеивать только себя. В мире человеческом субъект и объект смешного совпадают. И горько нам дается ноша комика. Тяжелая драма — быть хотя бы тем смешным чиновником, который умер от генеральского гнева. Смех очищает, и потому его признают за желанный и положительный момент духа; но смешное — явление отрицательное, явление горестное. От великого до смешного — один шаг, и потому смешное печально. Так знаменательно, что физиологический смех на своей высоте разрешается в плач. За смешного человека обидно, потому что он —

вырождение великого, вырождение человеческого. Как бы невинна ни была его комичность, но всякое смешное действие не есть ли все-таки посягательство и грех против Дела (im Anfang war die Tat)*[3], и всякое смешное слово не есть ли посягательство и грех против Слова? Смешное не может быть сущностью человека, не может быть природой чего бы то ни было. Смешное временно, проникновенный взгляд идет дальше его. Как Поликрат боялся того постоянного праздника, который праздновала его душа, как он для умилостивления небесной зависти хотел печали, так и смеющийся почувствует наконец тревогу и раскаяние в том, что он забыл серьезное начало мира, и тем внимательнее и вдумчивее обратится он к серьезному. Смех — грех. Правда, улыбка не оставит нас, и в грусти, которая нас осенит, все же будет слышен свойственный ей слабый отголосок радости, сладости...

И Чехов обратился к серьезному. На чем бы ни останавливал он взгляд своих задумчивых глаз, все принимало для него очертания скорби. Мифический царь безумно выпросил себе у богов коварный дар своим прикосновением все обращать в золото: и золотым слитком становился для него хлеб насущный. Чехов такого дара не просил, он его не хотел, он жаждал радости и жизни, но поневоле претворял он жизнь в золото печали, в осеннее золото увядающих листьев. Даже чарующие картины, даже благословенное появление красоты разрешаются у него мелодией элегической. Дважды мелькнули перед ним прекрасные женские лица, но он испытывал «не желания, не восторг, а тяжелую, хотя и приятную грусть» [4]. Ему становилось жаль и самого себя, и красавицы, и тех, кто ее окружал, точно они навсегда «потеряли что-то важное и нужное для жизни» [5]. Он смутно помнил, что «капризная красота осыпается, как цветочная пыль» [6], и он переживал то «особенное чувство» [7], которое пробуждается в человеке от созерцания настоящей красоты. И никогда не покидало его это платоновское воспоминание, эта светлая печаль о далекой сфере идеала.

Воспоминание вообще, его чары и его муки важной гранью входят во все творчество Чехова, нередко образуют главный колорит и настроение его рассказов. Наши дни проходят, и, проходя, они оставляют в душе свои смутные, слитные образы, и человек — по свидетельству Чехова, особенно русский человек — любит вглядываться в эти реющие призраки былого, предпочитая их пестроте и шуму текущего дня [8]. «Что прой-

* В начале было Дело (*нем.*). — *Примеч. ред.*

дет, то будет мило»[9] и будет ласкать и печалить своей невозвратимой прелестью. «Проходили мимо меня люди со своей любовью, мелькали ясные дни и теплые ночи, пели соловьи, пахло сеном — и все это милое, изумительное по воспоминаниям, у меня, как у всех, проходило быстро, бесследно, не ценилось и исчезало, как туман... Где все оно?» «Все, что нравилось, ласкало, давало надежду, — шум дождя, раскаты грома, мысли о счастьи, разговоры о любви — все это становится воспоминанием», и впереди «ровная пустынная даль: на равнине ни одной живой души, а там на горизонте темно, страшно»[10].

Если в роковом увядании нашей жизни воспоминание о молодых и ранних днях само по себе волнует и томит, то противоположность между счастьем прошлого и скорбью настоящего совсем уже разрывает сердце на части. И в ссылке, сырою, холодною ночью, на рыжем глинистом берегу ворчащей реки, неутешно рыдает молодой татарин, вспоминая свою родную Симбирскую губернию, свою Волгу, свою красивую, застенчивую жену, которая будет теперь «ходить по деревням с открытым лицом и просить милостыню»[11]. Или бессрочно-отпускной рядовой Гусев умирает в чуждых водах Тихого океана, и в бреду грезится ему родная деревня на севере («Боже мой, в такую духоту какое наслаждение думать о снеге и холоде!»[12]), вспоминаются ему дети-племянники, катающиеся на санях, девочка Акулька, которая распахнула шубу и выставила ноги: «Глядите, мол, люди добрые, у меня не такие валенки, как у Ваньки, а новые»...[13]

Сердце человека обречено на то, чтобы разрываться. Оно не только, по слову немецкого поэта, не имеет голоса в зловещем совете природы, но даже и вне стихии, в своих человеческих делах, бьется болью[14]. Ибо жизнь, как она и отразилась в книгах Чехова, представляет собою обильный выбор всякого несчастия и нелепости. Чехов показал ее в ее смешном, в ее печальном, в ее трагическом обликах. У него есть ужасы внешнего сцепления событий, капризные и страшные выходки судьбы; у него еще больше незаметного внутреннего драматизма, имеющего свой источник хотя бы в тяжелом характере человека, — например, в злобной скуке того мужа, который запретил своей жене танцевать и увез ее домой в разгаре веселого уездного бала[15]. Вообще, вовсе не должна разразиться какая-нибудь особая катастрофа или тяжелая «воробьиная ночь»[16] жизни, вовсе не должна произойти исключительная невзгода, для того, чтобы сердце исполнилось тоски. Чехов занят больше статикой жизни и страдания, чем их бурной дина-

микой. В самом отцветании человеческой души, в неуклонном иссякновении наших дней, таится уже для него горький родник страдания, и разве это не горе, что студент Петя Трофимов, недавно такой цветущий и юный, теперь носит очки, и смешон, и невзрачен, и все говорят ему: «Отчего вы так подурнели? Отчего постарели?»...[17]

И страница за страницей, рассказ за рассказом тянется эта безотрадная панорама, и когда полное собрание сочинений Чехова, в таком странном соседстве с «Нивой», впервые сотнями тысяч экземпляров проникло в самые отдаленные углы русского общества и сотни тысяч раз повторилась участь рядового Гусева, под которого нехотя и лениво подставляет свою пасть акула, — тогда многие, вероятно, лишний раз почувствовали испуг и недоумение перед кошмаром обыденности. Вот, например, люди сидят и играют в лото, и вдруг раздается выстрел — это лопнуло что-нибудь в походной аптеке, или это разбилось человеческое сердце?..[18]

И есть даже на первый взгляд что-то непривлекательное в той меланхолической равномерности, в той привычке, с которою Чехов один за другим выпускал свои темные снимки мира. Без конца — только смерть положила конец — он рисовал эти страшные образы, и его глаза, раскрытые на ужас, как будто сами не ужаснулись, только отуманились. Если видишь то, что видел Чехов, нельзя быть спокойным. Хочется криком отчаяния прорезать эту невозмутимую тишину, это бесстрастие, с которым художник тщательно и мастерски воспроизводит бесконечные перспективы страдания, всю человеческую муку. Если мир таков, то с ним нельзя примириться, и надо биться головой об этот «унылый, окаянный» серый забор с гвоздями, который окружает не только палату № 6[19], но и всю земную действительность. «Человеческий талант», «тонкое, великолепное чутье к боли»[20], соприкосновение ужасу — все это обязывает; исполнил ли Чехов свое обязательство? Студент Васильев, когда увидал «живых женщин», которых продают, покупают, убивают, перенес мучительный припадок, — он рыдал, терзался, он едва не сошел с ума: острой болью охватило его недоуменье перед равнодушной неправдой жизни, перед спокойствием этого снега, который своими белыми, молодыми пушинками так же весело падает в развратный переулок, как и во все остальные улицы мира. Но затем товарищи, которые советовали ему «объективно смотреть на вещи»[21], и «полный, белокурый» доктор, прописавший ему бромистый калий, успокоили, вылечили его; полегчало Васильеву, и он «лениво по-

плелся к университету»[22]. Он будет теперь вообще лениво плестись по жизни, и больше с ним не случится припадка, больше он не будет в отчаянии. Он привыкнет, как это и рыдавшему в ссылке татарину жестоко предсказывал его привыкший товарищ. Если Васильев — из лучших, он уже не станет сам ходить в ужасный переулок, который он проклинал, но все же будет свидетелем того, как ходят в него другие, и как «смоленские бухгалтеры» посылают в него все новые и новые партии женщин. И даже в общем тексте чеховского миросозерцания можно прочесть, что и сам Васильев, пожалуй, в позорный переулок еще и еще пойдет... Он привыкнет.

И мы прокляли бы, трижды прокляли бы «замену счастья», миролюбивую привычку[23], если бы это только она тушила в людях припадки сострадания, настороженную впечатлительность к добру и злу. Но то, что сохраняет людей для мира, и то, что сохранило в Чехове спокойствие, необходимое для поэтического творчества, это в конечном основании — та могущественная сила жизни, любви и света, которая побеждает и рассеивает все тягостные фантомы ночи. Не бесследно, не даром каждый день восходит солнце. Только врожденная привязанность к солнцу, источнику живого, только неисчерпаемый запас его, живущий в человеке, и может объяснить, почему Чехов, почему другие писатели скорби впитали ее в себя, но не изнемогли от нее. Любовь сильнее смерти. И она, любовь, просвечивает сквозь ту объективную строгость, в какую облекает Чехов свои произведения. Он часто рассказывает неумолимо и холодно — вспомните, например, поразительный тон «Старого дома». Но этим художник только дает свой суровый ответ суровой действительности, которой он не хочет сдаваться. Он словно говорит ей: «Ты насылаешь горести и несчастья, ты смеешься и коварно сплетаешь для людей такие сети ужасов, от которых стынет кровь в жилах, но я не буду сетовать и содрогаться, и я поведаю об этом спокойно. Того, что происходит в глубине моего сердца, я не покажу тебе: это не твоя забота, не твое дело. Быть может, в меня и в моих ближних, как в Лаокоона, впиваются твои змеи, но я останусь спокоен, как это подобает художнику, подобает творцу. И если тени и тени ложатся на мое бледнеющее лицо, это не твоя забота, не твое дело. Я буду спокоен до последнего дыхания и без жалоб и слез расскажу о тебе другим. Ты меня не удивишь, и я мужественно приму твои отравленные дары, твои смертоносные удары: величие моего сознания и моей художественной мощи я противопоставлю твоей жестокости». Под слоем этого эпи-

ческого спокойствия дышит, однако, глубокий, целомудренный лиризм, и даже он сказывается иногда в самой форме изложения, в каком-нибудь сочувственном восклицании: «О, какая суровая, какая длинная зима!» [24]

Вообще, удивительное сочетание объективности и тонко-интимного настроения составляет самую характерную и прекрасную черту литературной манеры Чехова — этих сжатых рассказов, где осторожными прикосновениями взята лишь эманация человеческого, где оно звучит лишь своею «музыкой». К традиции нашего реализма примыкает Чехов, к плеяде наших великих писателей; но, чуткий и честный, не искажая реальности, он, однако, освещает ее больше изнутри, касается ее интимно, берет от жизненных фактов только их лирическую квинтэссенцию. Мир остается миром, подлинный вид его не изменяется — лишь накинута на него дымка впечатлений, и потому как будто улетучилась или, по крайней мере, утончилась его материальная суть, его грубая вещественность, и владеет нами почти одна духовная стихия, прозрачная и чистая, исполненная звуков эоловой арфы. Элегическое одухотворение действительности не навязчиво здесь, и целомудрен и деликатен лиризм писателя; но бесспорно, что состоянию своего человеческого и авторского духа все же подчиняет Чехов и самые натуры своих героев, и их поступки, и все вообще житейские положения. Он выбирает, он собою окрашивает, собою обусловливает картину быта, психологию людей, и не всегда последняя необходима у него, не всегда господствует закон достаточного основания. Однако не сетует читатель на произвол рассказчика — наоборот, он всецело проникается его настроением, приобщается своей субъективностью к его субъективности, так что уже совпадает с нею сама объективность, и не судишь милого победителя, и Чехову не сопротивляешься.

Он вообще обладает неотразимой силой, этот, казалось бы, хрупкий и хрустальный лирик-реалист. Ему довольно миниатюры, двух строчек, набросанных в записной книжке, для того чтобы уже открылись перед нами целые перспективы характеров и судеб. «Жена рыдала. Муж взял ее за плечи, встряхнул, и она перестала плакать» [25] — разве этого не достаточно, разве это не готовое художественное произведение? Свои афоризмы, свои сжатые изречения имеет не только мысль, но и искусство. Впрочем, и сам Чехов иногда мог бы кончить, поставить точку раньше, чем он ее ставит. Но в общем он — мастер литературного афоризма, художник-скупец.

В своей нерасточительности и простоте он вместе с тем не отличается особенной густотою и насыщенностью слов: легко он пишет, легко его читать, и не как ношу, а как легкую радость берешь его в свое сознание. Он незаметен. Между тем даже интонация его фраз полна содержательности и как-то по-особому настраивает; самые фамилии его персонажей так убедительны и характерны — все эти Розалия Осиповна Аромат, провизор Проптер, актриса Гитарова, еврей Чепчик, жандармский унтер-офицер Илья Черед, М. И. Кладовая, Благовоспитанный, «маленький крошечный школьник по фамилии Трахтенбауэр»...[26]

«Однозвучный жизни шум»[27] томил Чехова, и он воспроизвел его в своем художественном отклике. Эта жизнь часто грезилась ему в виде движения или дороги: приходят и уходят поезда, уезжают, приезжают люди, посещая, покидая свои усадьбы, дома с мезонинами, новые дачи; мелькают города и станции, звенят колокольчики. Иногда жизненная поездка весела, отрадна, сулит что-то в будущем, но чаще она обманывает. Алехин долго таил от любящей и любимой женщины свое чувство, и вот наконец он признается ей в своей любви, и целует ее, и плачет («О, как мы были с нею несчастны!»[28]), и с жгучей болью в сердце понял он, как ненужно и мелко было все то, что мешало им любить друг друга, — но уже поздно, поздно, и через мгновенье поезд унесет ее далеко, умчит навеки; жизнь двинется дальше, она не ждет, и первый поцелуй останется последним. Сладкое счастье любви уже так близко коснулось другого молодого путника, и он уже обнял женщину, очарованную его белокурой головой, — но властно зовет его жизненное путешествие, у двери показался ямщик, и надо из теплой комнаты опять двигаться в снежную дорогу, под завывание метели, и вот уже «лениво зазвучал один колокольчик, затем другой, и звенящие звуки мелкой, длинной цепочкой понеслись от сторожки»[29]. Над юношей насмеялась жизненная поездка, как насмеялась она в родном углу над Верой, которую поглотило «спокойное зеленое чудовище степи»[30]. И в той же степи, на затерянном полустанке, тоскует свидетель чужого передвижения, человек, которому некуда ездить и перед которым «женщины мелькают только в окнах вагонов, как падающие звезды»[31]. А сельская учительница, быть может, символ всей русской интеллигенции, знающая только одну дорогу — от школы до города, постаревшая, огрубелая, измученная своей жизнью в избе, где от сырости потускнела даже фотография матери, единственный остаток лучших

дней, — учительница едет, едет весенним бездорожьем на тряской подводе, и лошадь входит в реку, холодную, быструю, мутную; резкий холод пронизывает Марью Васильевну, калоши и башмаки полны воды, платье и шубка мокры, подмочены сахар и мука. А на железнодорожном переезде опущен шлагбаум: со станции идет-мчится ликующий, счастливый курьерский поезд. Марья Васильевна, дрожа всем телом от холода, смотрит на его окна, отливающие ярким светом, «как кресты в церкви» [32]. «На площадке одного из вагонов первого класса стояла дама, и Марья Васильевна взглянула на нее мельком: мать! Какое сходство! У матери были такие же пышные волосы, такой же точно лоб, наклон головы. И она живо, с поразительной ясностью, в первый раз за все эти тринадцать лет, представила себе мать, отца, брата, квартиру в Москве, аквариум с рыбками и все до последней мелочи, услышала вдруг игру на рояле, голос отца, почувствовала себя, как тогда, молодой, красивой, нарядной, в светлой, теплой комнате, в кругу родных; чувство радости и счастья вдруг охватило ее, от восторга она сжала себе виски ладонями и окликнула нежно, с мольбою: мама! И заплакала, неизвестно отчего... Да, никогда не умирали ее отец и мать, никогда она не была учительницей, то был длинный, тяжелый, страшный сон, а теперь она проснулась... И вдруг все исчезло. Шлагбаум медленно поднимался. Марья Васильевна, дрожа, коченея от холода, села в телегу» [33].

Умчался курьерский поезд, рассеялся призрак матери, призрак былого счастья, и едет, едет учительница на тряской подводе в свою школу, где ее ожидает грубый сторож, который бьет детей, и грубый попечитель, которого надо умолять о присылке дров. Умчался курьерский поезд, и опять «длинной вереницей, один за другим, как дни человеческой жизни» [34], тянутся вагоны товарные, и как будто нет им числа, нет конца этой медленной «гусенице».

На дороге жизни, между прочим, интересуют Чехова люди чужого движения, те, которых посылают, которые заняты делом не своим. Характерно, что у него часто выступают лишенные «обыкновенного, пассажирского счастья» почтальоны, кондуктора, сотские — все эти обреченные на движение ради других. Они в большинстве относятся к разряду хмурых людей, они сердятся — «на кого они сердятся: на нужду, на людей, на осенние ночи?» [35]; они бесчувственны к разговору, у них холодная кровь и неприветливая душа, как неприветливо осеннее утро, когда солнце восходит «мутное, заспанное, холодное» [36]. Эти скитальцы жизни, которым говорят: «Хлеб твой

черный, дни твои черные»[37], эти перекати-поле и странники, идущие, бредущие, вечные путники — они привидением встают перед своими более счастливыми братьями, и, например, судебному следователю Лыжину ночью, в теплом доме, грезится, что по снежной поляне идут, поддерживая друг друга, старый сотский и земский агент, прекративший самоубийством свое бесцельное жизненное движение, свое тяжелое жизненное сновидение; они идут, соединенные общностью человеческой судьбы, и вместе поют какую-то жуткую песнь: «Мы идем, мы идем, мы идем... Вы в тепле, вам светло, вам мягко, а мы идем в мороз, в метель, по глубокому снегу... Мы не знаем покоя, не знаем радостей... Мы несем на себе всю тяжесть этой жизни, и своей, и вашей... У-у-у! Мы идем, мы идем, мы идем»...[38]

Но в каких бы формах ни совершалось движение людей — будет ли оно свое или чужое, отраженное, каждый из его участников одинаково несчастен, и недаром в сновидении Лыжина в одну пару соединены сотский и самоубийца, нищий физический и нищий духовный. Все несчастны, и все чувствуют себя в мире безнадежно одинокими, как одинок в степи зеленый тополь. И не всегда он даже зеленый: осенью он переживает, обнаженный, страшные ночи, «когда видишь только тьму и не слышишь ничего, кроме беспутного, сердито воющего ветра»[39]; а зимою, покрытый инеем, «как великан, одетый в саван»[40], он глядит сурово и уныло на одинокого путника, точно понимает и собственное одиночество. Именно тогда, когда жизнь срывает с нас зеленую листву молодости, и человеку, «как это ни странно», оказывается уже «пятьдесят один год»[41], — тогда особенно думаешь не только о том, что всякая душа — сирота, но и о том «одиночестве, которое ждет каждого из нас в могиле»[42], и тогда «звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, гнетут душу своим молчанием»[43]. Равнодушный, однообразный, глухой шум моря, раздававшийся и тогда, «когда еще не было ни Ялты, ни Ореанды»[44], говорит «о покое, о вечном сне, какой ожидает нас»[45]. В бессонные ночи думается о холоде смерти; «и потемки, и два окошка, резко освещенные луной, и тишина, и скрип колыбели напоминают почему-то только о том, что жизнь уже прошла; что не вернешь ее никак»[46]. Чужое одиночество сознает даже чуткая душа ребенка, и, когда над Егорушкой в «Степи» склонилась прекрасная графиня Драницкая, «ему почему-то пришел на память тот одинокий стройный тополь, который он видел днем на холме».

Самое печальное в жизни, в уходящей жизни, это — нравственное опустошение, которое она производит в нас самих. Мы обманули собственные прекрасные надежды и обещания; потускнели все впечатления бытия, опошлились и поблекли наши чувства, и духовная старость оледенила все пылкие стремления, все благородные замыслы. Каждый раз природа опять чиста и нова, и утром так свеж росистый сад, а наше человеческое утро исчезает навсегда, и нет обновления усталому сердцу[47]. И как это грустно смотреть на белый вишневый сад, на длинную аллею, которая блестит в лунные ночи, и думать о том, что детство и чистота улетели навеки, и грезить о том, что «покойная мама идет по саду в белом платье», — но нет, это не мама, это «склонилось белое деревцо, похожее на женщину»[48]. «О, мое детство, чистота моя! В этой детской я спала, глядела отсюда на сад, счастье просыпалось вместе со мной каждое утро, и тогда уж он был точно таким, ничего не изменилось. Весь, весь белый. О, сад мой!.. Опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя. Если бы снять с груди и плеч моих тяжелый камень, если бы я могла забыть мое прошлое!»[49]

Ангелы небесные не покидают вишневого сада, и к саду возвращается его белая молодость, его чистая весна. Но невозвратимо белое человека. И сознание его утраты налагает свою тень на всю дальнейшую жизнь. Белые цветы вишневого сада и призрачная мама в белом платье оттеняют все, что есть темного в душе у Раневской, и горько и постыдно ей думать о Париже, о том, что в нем было, и что еще будет. Чистота умерла. Но, может быть, после того, как умрет и сама Раневская, на ее могиле, как и над бедной героиней «Старости», будет стоять «маленький белый памятник» и будет смотреть на прохожих «задумчиво, грустно и так невинно, словно под ним лежит девочка, а не распутная, разведенная жена»?..[50]

Чистота, белое умирает, и жутко и стыдно человеку заглядывать в глубину совести. Ведь Страшный суд — собственный суд. Вот — Лаевский, герой «Дуэли». «Он вспомнил, как в детстве во время грозы он выбегал в сад, а за ним гнались две беловолосые девочки с голубыми глазами и их мочил дождь, они хохотали от восторга; но когда раздавался сильный удар грома, девочки доверчиво прижимались к мальчику, он крестился и спешил читать: "Свят, свят, свят!" О, куда вы ушли, в каком вы море утонули, зачатки прекрасной чистой жизни? Грозы уж он не боится и природы не любит. Бога у него нет, все доверчивые девочки, каких он знал когда-либо, уже сгублены

им и его сверстниками, в родном саду он за всю свою жизнь не посадил ни одного деревца и не вырастил ни одной травки и, живя среди живых... только разрушал, губил и лгал, лгал...»

«Молодой, только что окончивший филолог приезжает домой в родной город. Его выбирают в церковные старосты. Он не верует, но исправно посещает службы, крестится около церквей и часовен, думая, что так нужно для народа, что в этом спасение России. Выбрали его в председатели земской управы, в почетные мировые судьи, пошли ордена, ряд медалей — и не заметил, как исполнилось ему 45 лет, и он спохватился, что все время ломался, строил дурака, но уже переменять жизнь было поздно. Както во сне вдруг точно выстрел: "Что вы делаете?" — и он вскочил весь в поту...» [51]

Раневская, Лаевский и все падшие имеют еще силы переносить самих себя. Но семнадцатилетний юноша Володя себя не перенес. То нечистое, что в него проникло, наполнило его острым стыдом, и его убил этот стыд перед собою, перед пошлостью родной матери, перед пошлостью любимой женщины, очарование которой исчезло в несколько мгновений. Он видел солнечный свет и слышал звуки свирели; солнце и свирель говорили ему, что «где-то на этом свете есть жизнь чистая, изящная, поэтическая, — но где она?» [52]. И только вспомнились Володе Биарриц и две девочки-англичанки, с которыми он когда-то бегал по песку. И те же девочки, олицетворение всего чистого и прекрасного, вероятно, пронеслись в его угасавшем воображении, когда он спустил курок револьвера и полетел в какую-то «очень темную, глубокую пропасть» [53].

Так должен был Володя прервать короткую нить своих искаженных дней; но Чехов и вообще показал, как рано блекнут наши дети. Он любит ребенка; он ласково держит его за руку и глубоко, с доброй улыбкой заглядывает в его маленькую душу. И есть нечто прекрасное и трогательное в этой группе: Чехов и ребенок. Глаза, уже оскорбленные и утомленные жизнью, светящиеся вечерним светом юмора и печали, — и глаза, на жизненное утро только что раскрывшиеся, всему удивленные и доверчивые. Но много печальных страниц посвятил Чехов описанию того, как «невыразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра Божья гаснет в них, и они становятся похожими друг на друга мертвецами» [54]. Искра Божья гаснет в детском сердце, потому что оно в испуге и недоумении сталкивается с пошлостью взрослого человека, с драмою жизни. Не только гибнут Варька и Ванька [55], которым спать хочется и есть хочется, и которые напрасно взывают о защите к своему и к мировому де-

душке, но и те дети, которые вырастают в обеспеченной среде, морально погибают, зараженные неисцелимой пошлостью. И когда-то нежные, кудрявые, мягкие, как их бархатные куртки[56], они сделаются сами взрослыми людьми, и когда мертвые похоронят своих мертвых и равнодушный оратор произнесет над ними свою нелепую речь[57], они, эти новые отпрыски старых корней, пополнят собою провинциальную толпу человечества и станут жителями чеховского города, продолжающего традиции города гоголевского.

Если бы нас пристально блюла только чистая печаль, если бы страдание человеческое было благородно, то душа принимала бы их, не оскорбляясь. «На катке он гонялся за Л., хотелось догнать, и казалось, что это он хочет догнать жизнь, ту самую, которой уже не вернешь, и не догонишь, и не поймаешь, как не поймаешь своей тени»[58]. Вот с тем, что нельзя уже догнать Л. и дней своих, невозвратимо ускользнувших на катке жизни, мы в грустном смирении, в покорном отречении мирились бы и находили бы даже своеобразную красоту в своем осеннем увядании. Но есть ненужное и оскорбительное горе жизни, есть унижающая бессмыслица, есть огромная власть и засилие вздора; и вот эта нравственная пыль горшей мукой мучила Чехова и внушала ему безрадостные страницы — эпопею человеческой нелепости. Именно всечеловеческой, а не только русской, пусть и носит она определенные родные названия, пусть и гласит у него в записной книжке один набросок: «Торжок. Заседание думы. О поднятии средств городских. Решение: пригласить папу римского перебраться в Торжок — избрать его резиденцией»...[59] Глупость международна. В ее державе, в нравственной провинции мира, в ее русском районе нет ни одного честного, ни одного умного человека, «ни одного музыканта, ни одного оратора, или выдающегося человека», «ни пессимизма, ни марксизма, никаких веяний, а есть застой, глупость, бездарность»[60], и бездарные архитекторы безвкусных домов строят здесь клетки для мертвых душ[61], и на все налегает грузная, безнадежная, густая пелена обыденности. И пошлость, как спрут, обвивает каждого, и часто нет никаких сил бороться против ее насилия. По слову Тютчева, пошлость людская бессмертна; но, сама бессмертная, она мертвит все, к чему ни прикасается. Она останавливает живое творчество духа, она силой бездушного повторения обращает в механизм и рутину то, что должно бы быть вечно новое, свежее, первое. Остановка духа именно потому и оскорбительна, что подвижность составляет самое существо его. От пошлости сты-

нут и гаснут слова, чувства, мысли; она заставляет людей употреблять одни и те же фразы и прибаутки, из которых вынуты понятия; она заставляет тяжело переворачивать в уме одни и те же выдохшиеся идеи, и все цветы жизни, весь сад ее она претворяет в нечто искусственное, бумажное, бездыханное. Особенно мертво то, что притворяется живым, и пошлое тем ужаснее, что выдает себя за живое. Оно считает себя правым, оно не сознает своей мертвенности и самодовольно, без сомнений, распоряжается в подвластной ему широкой сфере.

Оттого пошлость и была лютым врагом изящного, безостановочно-духовного и творческого Чехова. В течение всей своей недолгой жизни он как писатель боролся с нею; она гналась за ним по пятам, и он постоянно слышал за собою ее тяжелое дыхание. Ее не избыть, от нее не оградиться.

Вот на святках мать диктует Егору, отставному солдату, письмо к дочери и зятю, и она хочет, страстно хочет излить все свои лучшие материнские чувства, послать свое благословение, сказать самые ласковые, дорогие, заветные слова, а Егор, «сама пошлость, грубая, надменная, непобедимая, гордая тем, что она родилась и выросла в трактире, сидит на табурете, раскинув широко ноги под столом, сытый, здоровый, мордатый, с красным затылком», сидит и пишет — что он пишет! «Въ настоящее время, какь судьба ваша черезъ себ определила на Военое Попрыще, то мы Вамъ советуемъ заглянуть въ Уставъ Дисциплинарныхъ взысканiй и Уголовныхъ Законов Военаго Ведомства, и Вы усмотрите въ ономъ Законе цывилизацiю Чинов Военаго Ведомства»...[62]

Вот пишут любовное письмо и прилагают на ответ марку...[63] Вот Андрей, «охваченный нежным чувством», сквозь слезы говорит своим сестрам, своим трем сестрам: «Милые мои сестры, чудные мои сестры! Маша, сестра моя», — а в это время растворяется окно и выглядывает из него... пошлость, выглядывает Наташа, и кричит: «Кто здесь разговаривает так громко?.. Il ne faut pas faire du bruit, la Sophie est dormée déjà. Vous ktes un ours» *[64].

Вот идет архитектор под руку с дочерью, светлой девушкой, и говорит ей о звездах, о том, что даже самые маленькие из них — целые миры, и при этом он указывает на небо тем самым зонтиком, которым давеча избил своего взрослого сына[65].

Безутешна мать, у которой убили единственного ребенка; но священник, «подняв вилку, на которой был соленый ры-

* Не шумите, Софи уже уснула. Вы медведь (*фр.*). — *Примеч. ред.*

жик, сказал ей: “Не горюйте о младенце. Таковых есть царство небесное”»... [66]

«Мама, Петя Богу не молился!» Петю будят, он молится и плачет, потом ложится и грозится кулаком тому, кто пожаловался [67].

И для многих университетов характерно «мнение профессора: не Шекспир главное, а примечания к нему» [68]. Как писатель Чехов от этого последнего облика пошлости, от этого предпочтения тексту примечаний, особенно страдал и при жизни, и посмертно...

Вообще, пошлость разнообразна. Ее не перечислишь, ее не уловишь. Только от девушек веет нравственною чистотою, и многие сохраняют ее навсегда; прекрасные женские образы встают перед нами в произведениях Чехова, обвеянные лаской, какой они не знали со времен Тургенева, — эти тоскующие чайки, которых убили, эти женщины, которых разлюбили, эта Катя из «Скучной истории»: она прежде смеялась так весело и бархатно, потом жизнь смяла ее, и она уж больше не смеялась... И, может быть, среди них, в кругу милых трех сестер, которые стали нашими общими сестрами, около некрасивой и обаятельной Полины Рассудиной из «Трех лет», Анюты из «Моей жизни», и Ани из «Вишневого сада», и Душечки меркнут все эти попрыгуньи, супруги и Ариадны, напоминающие своей холодной любовной речью «пение металлического соловья» [69], и барышни, которые в письмах выражаются так: «Мы будем жить невыносимо близко от вас» [70], и эти же барышни, которых имел в виду Чехов, когда давал свой горький совет: «Если боитесь одиночества, то не женитесь... я заметил, что, женившись, перестают быть любопытными» [71], и эта дочь профессора, которая когда-то девочкой любила мороженое, а теперь любит Гнеккера, молодого человека с выпуклыми глазами, молодого человека, олицетворяющего собою пошлость... [72]

Обыватели пошлого города, граждане всесветной глуши или уживаются, мирятся с обыденностью, и тогда они счастливы своим мещанским счастьем, или они подавлены ею, и тогда они несчастны, тогда они — лишние, обойденные. Но большинство счастливы, и на свете, в сущности, очень много довольных людей, и это на свете печальнее всего. В тишине вялого прозябания они мечтают о своем крыжовнике — и получают его, кислыми ягодами крыжовника отгораживаются они от остального мира, от мира страдающего, и не стоит у их дверей человек с молоточком, который бы стучал, стучал и напоминал об окружающей неправде и несчастье. Были и есть

люди с великими молоточками слова — Чехов принадлежит к их благородному сонму; из-за них человечество не засыпает окончательно, убаюканное шумом тусклых дней, довольное своим крыжовником. Но многие, очень многие сидят в своих футлярах, и никакое слово не пробудит их от вялой дремоты. Они робки и боятся жизни в ее движении, в ее обновлении.

Впрочем, страх перед нею, перед тем, что она «трогает», конечно, еще не влечет за собою нравственного падения. В русской литературе есть классическая фигура человека, который пугался жизни, бежал от нее под защиту Захара, на свой широкий диван, но в то же время был кроток, нежен и чист голубиной чистотою. Пена всяческой низменности клокотала вокруг Обломова, но к нему не долетали ее мутные брызги. А Беликов, который тоже смущался и трепетал перед вторжением жизни, из-за этого впадал не только в пошлость, но и в подлость. И вот почему на могилу Обломова, где дружеская рука его жены посадила цветущую сирень, русские читатели до сих пор совершают духовное паломничество, а Беликова, читаем мы в рассказе, приятно было хоронить. Правда, Чехов совсем не убедил нас, что ославленный учитель греческого языка должен был в силу внутренней необходимости от своего страха перейти к доносам и низости. Этого могло ведь и не быть, это необязательно. Вообще, не без вульгарного оттенка издеваясь над тем, что Беликов умиленно произносил чудные для его слуха греческие слова, рассказчик совсем упустил из виду то мучение, которое должен был переносить человек, всего боявшийся и страдавший бредом преследования; в этом смысле «Человек в футляре» — произведение слабое. Но зато на многих других страницах Чехов, к сожалению, слишком убедительно показал своих горожан в презренном ореоле трусливости и мелочного приспособления к требованиям властных людей и обстоятельств.

А те, кто не приспособляется, тоскливо бредут по жизни, которая кажется им скучной и грубой историей, сменой однообразий, каким-то нравственным «третьим классом» или городом Ельцом, где «образованные купцы пристают с любезностями» [73]. Они тащат свою жизнь «волоком, как бесконечный шлейф» [74]. И все, как приспособленные, так и неприспособленные, не живут, а превращают свою жизнь в медленные, длительные похороны самих себя. В длинном кортеже дней только и делают они, что приближаются к могиле.

Уныние неприспособленных чеховских героев многие критики склонны объяснять характером русских восьмидесятых годов

24 Зак. 3516

прошлого века. Но трудно этим истолкованием удовольствоваться, потому что Чехова и его тоску можно представить себе в любое время, в любую, хотя бы и самую героическую, эпоху. Недаром Глеб Успенский, судья очень компетентный, не хотел признавать Иванова типичным восьмидесятником [75]. Возможно и вероятно только то, что угнетенное общественное настроение, какое царило тогда в иных кругах интеллигенции, более или менее отразилось в душе и творчестве Чехова. Но было бы странно приписывать чеховской скорби только этот, случайный и временный, характер и отказывать ей в более глубокой, общепсихологической основе.

Нам кажется, что лишних людей Чехова и его самого, в конечном основании, удручал, безотносительно к особенностям русской жизни, закон вечного повторения, этот кошмар, который преследовал и Ницше. Все в мире уже было, и многое в мире, несмотря на истекшие века, осталось неизменным. Остались неизменными горе и неправда, и в спокойное зеркало вселенной как бы смотрится все та же тоскующая мировая и человеческая душа. Под глубоким слоем пепла лежали сожженные лавой древние Геркуланум и Помпеи, но под этой пеленою картина прежней жизни осталась такою же, как ее захватила, как ее остановила текучая лава. Так, и под слоем всех новшеств и новинок, какие приобрело себе человечество, Гамлет-Чехов видит все то же неисцелимое страдание, как оно было и в то «бесконечно далекое, невообразимое время, когда Бог носился над хаосом» [76].

Самая беспрерывность и повторяемость людских происшествий уже налагает на них, в глазах Чехова, отпечаток пошлого. Праздничная атмосфера счастья и весны окружает у Толстого девушку-невесту, Кити Щербацкую или Наташу Ростову; а чеховской невесте говорят слова любви, но сердце ее остается холодно и уныло, и ей кажется, что все это она уже очень давно слышала или читала где-то в романе, в старом, оборванном, заброшенном романе. Она, тоскуя, проводит бессонные ночи, и ей невыносима эта вновь отделанная квартира, ее будущее жилище, эта обстановка и картина известного художника, которую самодовольно показывает ей счастливый жених.

Что же? Быть может, в самом деле человечество состарилось, и, хотя всякий живет за себя, начинает свою жизненную дорогу сызнова, все же на каждом из наших состояний, на каждом событии нашего душевного бытия лежит отпечаток того, что все

это уже было и столько невест уже испытало свое весеннее чувство? Быть может, в глубине нашей бессознательной сферы созрел ядовитый плод усталости, и плечи седого человечества утомились грузом истории, тяжестью воспоминаний? Быть может, в самом деле мир истрепался, побледнел и мы, наследники и преемники бесчисленных поколений, уже не имеем силы воспринимать настоящее во всей свежести и яркой праздничности его впечатлений?

Кто знает? Несомненно, что здесь Чехов подходит к самым пределам человеческой жизни в ее отличии от природы. Каждая весна, которая «в условный час слетает к нам светла, блаженно равнодушна», сияет бессмертием и не имеет «ни морщины на челе» [77]. О ней говорит глубокий Тютчев:

Цветами сыплет над землею,
Свежа, как первая весна;
Была ль другая перед нею —
О том не ведает она.
По небу много облак бродят,
Но эти облака — ея:
Она и следу не находит
Отцветших весен бытия.

Не о былом вздыхают розы
И соловей в ночи поет,
Благоухающие слезы
Не о былом Аврора льет,
И страх кончины неизбежной
Не свеет с древа ни листа.
Их жизнь, как океан безбрежный,
Вся в настоящем разлита [78].

«Не о былом вздыхают розы и соловей в ночи поет», а человек — сплошное воспоминание, и былое тесно переплетается у него с настоящим, и то, что отмерло, кладет свои тени на минуту текущую. И как ни прекрасен май, «милый май», но он — повторение прежнего; и теряет свою ценность, свою свежесть момента жизни, когда-то блестящая, когда-то драгоценная.

Впрочем, если верить старому пастуху, играющему на «больной и испуганной» [79] свирели, и сама природа уже не обновляется, она умирает, «всякая растения на убыль пошла, и миру не век вековать; пора и честь знать, только уж скорей бы! нечего канителить и людей попусту мучить». Великий Пан, если он воскрес, опять умирает. После него остается беспросветное уны-

ние. Стареющий среди вечно юной природы человек и ее затуманил своею старостью. «Обидно на непорядок, который замечается в природе». Жалко мира. «Земля, лес, небо... тварь всякая — все ведь это сотворено, приспособлено, во всем умственность есть. Пропадает все ни за грош. А пуще всего людей жалко». И чувствуется не только для человека, но и для вселенной близость последней, уже вечной осени, «близость того несчастного, ничем не предотвратимого времени, когда земля, как падшая женщина, которая одна сидит в темной комнате и старается не думать о прошлом, томится воспоминаниями о весне и лете и апатично ожидает неизбежной зимы; когда поля становятся темны, земля грязна и холодна, когда плакучая ива кажется еще печальнее, и по стволу ее ползут слезы, и лишь одни журавли уходят от общей беды, да и те, точно боясь оскорбить унылую природу выражением своего счастья, оглашают поднебесье грустной, тоскливой песней»...[80] «Казалось, что роскошные зеленые ковры на берегах, алмазные отражения лучей, прозрачную синюю даль и все щегольское и парадное природа сняла теперь с Волги и уложила в сундуки до будущей весны, и вороны летали около Волги и дразнили ее: "Голая! голая!"»[81]

Чеховские лишние люди изнемогают под гнетом повторения, и в этом заключается их нравственная слабость. Ибо повторение еще не пошлость. И душа богатая на однообразность внешнего мира отвечает разнообразием внутренних впечатлений — непрерывно развертывается ее бесконечный свиток. Недаром Киркегор моральную силу человека понимает как способность и любовь к повторению. Для датского мыслителя в первом, эстетическом периоде жизни мы по ней порхаем, касаемся ее поверхности то в одной, то в другой точке, все пробуем, ничем не насыщаемся, бежим от всякой географической и психологической оседлости, в каждую минуту «имеем наготове дорожные сапоги»; мы требуем как можно больше любви, но не надо дружбы, не надо брака, и из всякой чаши сладостны только первые глотки. Этический же период характеризуется повторением, его символизирует брак, и тогда прельщает не пестрота и синева чужой дали, а своя родная одноцветность, и тогда душа становится глубокой в своей сосредоточенности[82].

Чеховские лишние герои не находят себе удовлетворения в этом втором периоде, не выдерживают искуса повторения, и жизнь протекает для них как осенний дождь, как удручающая капель. Они не умеют взрастить своего внутреннего сада и сиротливыми тенями идут по миру. Изможенные повторением, его не осилившие сменою внутренних обновок, они пуска-

ют свою ладью на волю жизненных волн, потому что их собственная воля бледна и слаба; она, «как подстреленная птица, подняться хочет и не может» [83]. И в жизни, кипящей заботами и трудом, они ничего не делают.

Чехов любит изображать людей неделающих. Неделание проникает у него в самые разнообразные слои общества и даже в такую среду, демократическую и рабочую, где труд, казалось бы, является чем-то естественным и привычным. Студент Петя Трофимов зовет любимую девушку и всех людей к новой жизни, к новой работе, к необычайному труду, но сам он никак не может кончить университетского курса, сам он ничего не делает и обидно беспомощен. Лишние герои Чехова не веруют в дело своей жизни и плетутся по ней с потушенными огнями.

Но только ли словом укоризны должны мы бросить в его неделающих людей? Или, быть может, их бездейственное отношение к миру имеет глубокий и глубоко чистый источник?

К «неделанию» призывал нас еще раньше великий Толстой. Он не хотел, конечно, проповедовать лени, он не требовал от нас, чтобы мы праздно ложили бездеятельные руки и предоставили мир его собственному течению. Но Толстой говорил нам, что шумная сутолока дела, работы, профессии отвлекает нас от мысли о великом и важном. Подхлестываемые бичом нужды и реальных потребностей, мы бежим по земле, все время только строим жизнь, лепим из ее глины свои хрупкие поделки, но о ней не думаем; мы только воздвигаем подмостки для своей жизненной пьесы, и у нас уже не остается досуга и сил для того, чтобы сыграть ее самое. Нам некогда. В суете своего повседневного занятия и муравьиного строительства мы не размышляем о его последней цели и не предаемся бескорыстному созерцанию. И на закате наших торопливых дней окажется, что, погруженные в свое дело, мы ни разу не взглянули жизни в ее мудрые, в ее загадочные глаза, и мы уйдем из мира без миросозерцания, уйдем в тягостном недоумении перед его смыслом и тайной. Зачем же дело без думы, зачем и куда мы спешили, во имя чего мы работали не покладая рук и, склоненные к земле, никогда не смотрели в небеса?

Бесспорно, что подобные мысли о мудром неделании должны были жить в созерцательной душе Чехова, и потому он отворачивался от «ненужных дел», из-за которых жизнь становится «бескрылой». Устами своего художника он требует, чтобы все люди имели также время «подумать о душе, о Боге, могли пошире проявить свои духовные способности» [84]. Он любит «умное,

хорошее легкомыслие», он рад за чудного старика о. Христофора, никогда не знавшего ни одного такого дела, «которое, как удав, могло бы сковать его жизнь» [85]. «Счастья нет без праздности, доставляет удовольствие только то, что ненужно» [86].

Среди жизненной практики отыскивает Чехов непрактичных. Непрактичность способствует усилению чувства жизни как жизни, интереса к ней, к самому процессу ее бескорыстного течения, потому что возникает чистейшая, платоническая, детская радость бытия, независимо от его содержаний, и любуешься на мир, как его благосклонный зритель, и вдыхаешь в себя живительный воздух Божьих дней...

Кроме того, делают деятели, но делают и дельцы. Чехов ценен тем, что он не любит в человеке дельца. Он презирает «деловой фанатизм», который заставляет не только дядю Егорушки, но и богатого Варламова озабоченно «кружиться» по степи, между тем как эта степь исполнена такой волшебной красоты, таких несравненных очарований. Но за отарами овец, за туманом житейских расчетов ее не чувствуют, не замечают, природы не видят, пейзажем не любуются, и обиженная степь, тоскуя, сознает, что «она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные, и сквозь радостный гул слышишь ее тоскливый, безнадежный призыв: певца! певца!». Поэт Чехов услышал этот призыв и воспел ее дивными словами, но что же большего может он сделать? — и степь все еще находится в плену у плантаторов и практиков, у Варламова, у тех, кто кружится по ней в деловой пляске хозяйственной заботы.

Да, Чехов как будто не любил, не понимал дела. Он не жаловал деятеля, который себя сознает и ценит, который суетится и хлопочет; он не сочувствовал строгой Лиде, которая бедным помогала вовсе не так грациозно и поэтически, как пушкинская Татьяна, и благодаря которой «на последних земских выборах прокатили Балагина». Он не воспроизвел гармонии между делом и мыслью, и в конце жизни знаменитого профессора оказывается, что выдающийся ученый не имел общей идеи, бога живого человека, что дух его как будто не участвовал в искусной работе его знаний и таланта. Дело рисовалось Чехову в образе дельца, в неприглядном виде Боркина, антипода Иванову; дело символизировалось для него ключами от хозяйства, крыжовенным вареньем, которое так удобно для экономического угощения и которое в конце концов пропадает, засахаривается, как у Варвары из «Оврага». В каждом деле он чувствовал неприятный оттенок суетности и низменности,

привкус какого-то шумливого беспокойства, которое недостойно медлительной и величавой думы человека. И хозяйственности, делячеству он противополагал не деятельность, а безделие. Деловитость весела, жизнерадостна, пошла, как Боркин, или же она тупа своей «бездарной и безжалостной честностью», как доктор Львов или фон Корен, а безделие изящно, меланхолично, задумчиво, и оно поднимает своих жрецов высоко над озабоченной толпою.

Но Чехов и сам чувствовал, как несправедливо такое распределение психологических красок; он сам сознавал, что не Боркиными ограничивается дело жизни, и что далеко не все лишние люди — люди желанные. У него есть и случайные, правда, силуэты настоящих деятелей; например, не похож на Боркина и не похож на доктора Львова тот, другой, прекрасный доктор из «Беглеца», который притворной суровостью маскировал свою бесконечную доброту и ласку к бедному мальчику Пашке и, вероятно, ко всем бедным мальчикам на свете. И, что еще важнее, Чехов сам не раз карал себя за свое художническое пристрастие к тоскующим героям безделия и безволия. Ведь это он написал почти карикатурный образ Лаевского из «Дуэли», ведь это у него Иванов горько насмехается над своей «гнусной меланхолией», над игрой в Гамлета. Медлительной походкой идет чеховский Иванов по жизни, и от его мертвого прикосновения гибнут женщины; земля его глядит на него «как сирота», вся русская земля глядит на него как сирота и ждет не дождется его, своего немощного пахаря, — а он, ленивый и вялый, позорно жалуется на переутомление, на то, что поднял он бремя непосильное и не соблюл душевной гигиены. Он не только лишний. Он не кроток, как лишний Обломов; последний только сам лег в безвременную могилу, он никого не оскорбил, никого не убил, а Иванов в изможденное лицо своей умирающей жены бросил «жидовку» и бросил смертный приговор. И доктор Андрей Ефимович тоже не был деятелен: он много читал, он много думал, но в жизни не принимал участия и оставался равнодушным зрителем того, что делалось в палате № 6, где над стихийным ужасом люди воздвигли еще свое искусственное и ненужное страдание, поставили сторожа Никиту, «скопили насилие всего мира» [87]. Из-за того, что он не мог одолеть всего мирового зла и насилия, он и в окружающую жизнь не вносил ни крупицы посильного добра, и когда Иван Дмитрич, страстотерпец номера шестого, в минуту просветления мечтательно и трогательно говорил, что давно уже он не жил по-человечески, что хорошо было бы теперь проехаться в

коляске куда-нибудь за город и потом полечиться от головной боли, — Андрей Ефимович в своем преступном неделании, подавленный рассуждениями, не свез бедного мученика за город подышать весною и не стал лечить его от головной боли... Вообще, Чехов самоотверженно показал в близком его сердцу лишнем человеке все, что есть в нем отрицательного и жестокого, все, что есть в нем злополучного для себя и для других. Чехов знал все, что можно сказать против лишних, — особенно там, где нужны столь многие, где нужно столь многое.

И все же иные его лишние в основном направлении и настроении своего духа выше полезных. Они погружены в неделание потому, что не спешат воспользоваться жизнью; они созерцают, они думают о ней, они чувствуют ее и тихо приближаются к ее фактическому содержанию, — а торопливая жизнь между тем ускользает, и они оказываются ненужными, обойденными; и вишневые сады, и женские сердца переходят в другие, более расторопные и цепкие руки. Жизнь не терпит раздумья, созерцания, колебаний; нет, она говорит человеку: «Люби меня без размышлений, без тоски, без думы роковой». И непосредственные натуры жадно приникают к ней своими немудрствующими устами. В этом есть особая красота и мудрость, но это может вырождаться и в элементарную привязанность к текущей минуте, к одной только заботе и злобе дня; это — источник всяческого мещанства, пошлости и рутины. И кто спешит навстречу жизни, тот не станет думать о том, что будет через двести-триста лет, а лишние об этом грезят и тем возвышаются над жизнелюбивой толпой. Они не расчищают себе дороги в сутолоке человеческого действа, они не толкаются и не «размахивают руками». Они — аристократы духа, и в них таится благородное наследие датского принца. В траурных одеждах своей «тоски и думы роковой» [88], не спеша, идут они среди торопящихся и, занятые своим внутренним миром, не замечают пестрого говора жизни. Воля, направленная на внешнее дело, дремлет у них; зато не умолкает раздумье и утонченное чувство, и, «прижавшись к праху в сознаньи горького бессилия» [89], они тоскуют по высшей красоте и правде. Они не удовлетворены, и благо им за их великую неудовлетворенность! Они тяготеют к идеалу, к своей нравственной «Москве», и если, правда, не прилагают мощных усилий к тому, чтобы осуществить свои «бескрылые желанья» [90], если из-за этого они недеятели, то уж во всяком случае они и не дельцы, не практики. На шумном торжище людской корысти, среди крикливых и суетливых, среди расчетливых и умудренных они оказываются лишними людьми. Но как «премудрость мира — безу-

мье пред судом Творца»[91], и не Марфа, пекущаяся о многом, а Мария знает единое на потребу, так, быть может, на высшую оценку, некоторые из лишних Чехова окажутся наиболее нужными.

И не будем их карать: ведь и без того они сами, они первые падают жертвами своего безволия. Жизнь сама их наказывает, и они гибнут. Простим их бездеятельность. 22 августа продадут вишневый сад; люди предупреждают их об этом, советуют что-нибудь предпринять — «думайте, думайте!» Но они ничего не предпринимают. Для каждого из нас настанет свое 22 августа, день расплаты, день разлуки; но мы противимся его грозящей тени и усердно его отодвигаем. А лишние люди Чехова безропотно идут ему навстречу. И 22 августа продадут их сад, их дом, «старого дедушку», — а ведь расстаться с домом — это значит разбить свою душу, потому что «милый, наивный, старый» дом Чехов всегда изображает как гнездо человеческой души (он «много видал их на своем веку — больших и малых, каменных и деревянных, старых и новых»[92]): живыми глазами смотрят на него окна мезонина, и на вещах оседает безмолвный отпечаток наших интимных настроений. Доктор Андрей Ефимович не прав в своем безучастии к делу жизни, но ведь его и сразила жизненная Немезида: такой поклонник ума, он стал безумен и сам попал в № 6, от которого никому нельзя зарекаться, и там погиб от ударов сторожа Никиты и от мучений своей проснувшейся совести, которая оказалась такою же «несговорчивой и грубой», как и жестокий сторож. Не бросим камня в бездеятельного Иванова: он уже наказан, он сам вычеркнул себя из списка живых и застрелил себя в день своей свадьбы. И за то, что художник был празден, за то, что он был только пейзажист, Лида, жестокая в своей деловитости, услала от него прелестную Женю, его маленькую бледную королеву, которую он нежно целовал в грустную августовскую ночь, когда светила луна и пугали обильно падавшие звезды; и вот он теперь один, праздный пейзажист, и в тоске своего одиночества зовет свою любовь: «Мисюсь, где ты?» Ему кажется, что она вспоминает о нем, что она его ждет, но, может быть, Лида выдала ее замуж за человека деятельного, за энергичного земца?..

Наивные и бескорыстные, лишние люди Чехова ушли от суеты, «не размахивают руками и бросили в колодезь ключи от хозяйства»[93] — эти ключи, из-за которых умирает не один скупой рыцарь жизни[94]. Как Соломон из «Степи», спаливший в печке свои деньги и за это ославленный сумасшедшим, они свое равно-

душие к реальности искупили своим страданием и своей нравственной чистотой. Чехов вложил им в души глубокое пренебрежение к выгоде и житейскому расчету. Они действительно отбросили далеко ключи от хозяйства, эти роковые ключи, которые подчас гремучими змеями гремят на поясе у хозяйки и отравляют чувства и помыслы. Они знают, что, когда Бог призовет к себе старого Федора Степаныча («Три года»), Он спросит его не о том, как он торговал и хорошо ли шли его дела, а о том, был ли он милостив к людям. Для них мучительно смотреть, как экономная тетя Даша, звеня браслетами на обеих крепких и деспотических руках, носится по своей хозяйственной державе, с очень серьезным лицом целый день варит варенье и целый день заставляет прислугу бегать и хлопотать около этого варенья, «которое будет есть не она», прислуга [95]. Лишние люди не сеют и не жнут, но зато они и не хозяйничают. А для их духовного творца, Чехова, быть может, нет фигуры более пошлой, чем самодовольный хозяин.

Но Чехов показал хозяйство не только в его обыденных низинах, не только в его чичиковской неприглядности — он его нарисовал и в ореоле кровавом, в отблеске его зловещих возможностей. Аксинья из «Оврага» — это воплощенное хозяйство в его трагизме, это кульминация деловитости в ее ужасе. Аксинья — хозяйка-преступница. «Красивое, гордое животное», «змея, выглядывающая из молодой ржи», она рано встает, поздно ложится и весь день бегает в погреба, амбары и лавку, гремя ключами; и ради них, ради этих ключей, ради денег, она сожгла кипятком ребенка Липы, единственное достояние кроткой, безответной, бесхозяйственной женщины, — и после этого «послышался крик, какого еще никогда не слыхали в Уклееве», от какого, быть может, еще никогда не содрогалось и сердце русского читателя... И, обваренный кипятком, маленький Никифор, душа которого носится вверху, около звезд, расскажет Богу, что́ творится на суетной земле, что́ делает на ней хозяйство. К тому же в конце концов хозяйство гибнет; оно распадается все равно, в поэтической ли форме сада или в грязной лавке Цыбукина, который в конце своей темной торгашеской жизни не умеет отличать настоящих рублей от фальшивых, подаренных ему родным сыном. В конце хозяйственной жизни, при ее тусклом и неправедном свете, нельзя отличить истины от лжи. Оттого лишние люди и не этим жалким светочем руководятся в своем бездомном существовании. И всем завещают они освободить свою душу от мелочных забот, от бессмертной пошлости и хозяйственного сора; печально уходя из

ставшего чужим вишневого сада, изгнанники этого белого рая, они оставляют глубокий завет — бросить в колодезь ключи от хозяйства.

Непрактичные и неспособные к делу, лишние люди Чехова любят слова теплые, высокие, хорошие слова, которые живут в каждой человеческой груди, но стыдливо прячутся, потому что окружающая жизнь примет их удивленно и холодно: ей довольно слов только будничных и обыкновенных. Между тем хочется говорить. Хочется говорить о чем-нибудь вечном и серьезном, «о Шиллере, о славе, о любви» [96]. Душа взволнована и жаждет слова. Из рамок временного и низменного стремится она к высокому: это — один из обычных мотивов чеховской музы. И он слышится не столько в тех умных разговорах и речах, которые нередко встречаются на страницах у Чехова, не всегда глубокие и оригинальные, — сколько в общем тоне идеализма, который звучит в сердцах его излюбленных героев.

Но в чеховском городе, среди людей, «говорящих свою чепуху» [97] и записывающих свои мысли в жалобную книгу, книгу мудрости обывателей, — в городе, где когда-то «было такое поэтическое венчание, а потом какие дураки! какие дети!» [98] — с кем же можно говорить о Шиллере, о славе, о любви? В пошлом и мертвом царстве кто же отзовется на такой разговор? Для того чтобы удовлетворить свою тоску по возвышенной беседе, свое желание говорить и слышать великие слова, надо уйти от здоровых и счастливых, надо уйти от нормальных в палату № 6. Только там, среди безумных и несчастных, доктор Андрей Ефимович, которому часто снились умные люди и беседы, говорил и слышал то, что нужно человеческому духу; только там, в зловещей палате кошмара и страдания, нашел он сердце и великодушие, которых не было в городе; и из одних безумных, но благородных уст изливались там пламенные речи «о насилии, попирающем правду, о прекрасной жизни, какая со временем будет на земле, об оконных решетках, напоминающих каждую минуту о тупости и жестокости насильников», и получалось «беспорядочное, нескладное попурри из старых, но еще недопетых песен».

И Коврин тоже сетовал, что его лишили счастья безумия. Он упрекал своих родных, что его лечили, что поэтому исчезли для него экстаз и вдохновение и перестал к нему являться в рамке смерча бледный черный монах со скрещенными руками на груди и, в благословенной галлюцинации, перестал говорить ему дивные речи о том, что он, Коврин, гениален, что он бессмертен, что великий удел ожидает человечество. Коврин хотел безумия, ис-

кал миража. Правда, в свои предсмертные мгновения он возжаждал нормального, простого, «он звал Таню, звал большой сад с роскошными цветами, обрызганными росой, звал парк, сосны с мохнатыми корнями, ржаное поле, свою чудесную науку, свою молодость, смелость, звал жизнь, которая была так прекрасна».

И Чехов тоже звал жизнь, и для него она тоже была прекрасна. В этом заключается его благородное своеобразие. Писатель сумерек, он страстно любил солнце, и в мир пришел он, говоря словами поэта, чтобы видеть это солнце и синий кругозор[99]. Он не брюзга и не пессимист. С печалью он как-то соединяет затаенную, застенчивую радость жизни, и она переливается в его произведениях, и никто тоньше его не понимал и не чувствовал всего, что есть на земле поэтичного и отрадного. В лунном свете меланхолии, в ее задумчивом колорите изобразил он мир, но мир приобрел от этого только новую красоту. Ведь «так хорош и мягок лунный свет», и чарует даже его «колыбель» — кладбище с белыми крестами и памятниками; на кладбище «в глубоком смирении смотрят с неба звезды, сонные деревья склоняют свои ветки над белым, и здесь нет жизни, нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь тихую, прекрасную, вечную». И среди могил думается о прекрасном, о живом: «сколько здесь зарыто женщин и девушек, которые были красивы, очаровательны, которые любили, сгорали по ночам страстью, отдаваясь ласке, и белеют уже не куски мрамора, а прекрасные тела, которые стыдливо прячутся в тени деревьев...»[100].

Чехов имел, как он выражается, продолжительные очные ставки с тихими летними ночами; он любил ту природу, которая боится «проспать свои лучшие мгновенья»; он любил те минуты ее, когда накануне праздника «собираются отдыхать и поле, и лес, и солнце — отдыхать, быть может, молиться»; и когда он проезжал по унылой степи мира, ему приходили на память степные легенды, все пленительные грезы, которыми живет и дышит мир, все прекрасные сказки бытия, и тогда в голубом небе, в лунном свете, в полете ночной птицы, во всем, что он видел и слышал, чудились ему «торжество красоты, молодость, расцвет сил и страстная жажда жизни — душа давала отклик прекрасной, суровой родине, и хотелось лететь вместе с ночною птицей»[101].

Полет ночной птицы над заснувшей землей был ему вообще отраден и близок, потому что кроме солнца любил он и ночь,

«благополучную ночь», когда «ангелы-хранители, застилая горизонт своими крыльями, располагаются на ночлег» и когда грезится Чехову какой-то млечный путь из человеческих душ. Он знал мистику ночи, и были понятны ему тютчевские мотивы, стихийное веяние космоса. Ночью мир являет иное зрелище. Ночью мир не пошл. Тогда спадает с него денная чешуя обыденности, и он становится глубже и таинственнее; вместе с звездами ярче и чище загораются огоньки человеческих сердец — ведь «настоящая, самая интересная жизнь у каждого человека проходит под покровом тайны, как под покровом ночи» [102], и Чехов вообще понимал людей глубже, чем они кажутся себе и другим. Ночью земля принимает загадочные очертания, и все будничные предметы, всю спокойную прозу современности душа одевает в идеальные покровы. Далекие огни в поле напоминают лагерь филистимлян [103]; мнятся великаны и колесницы, запряженные шестерками диких, бешеных коней; в жизнь переходят рисунки из Священной истории [104], и встречных во тьме спрашивает Липа: «Вы святые?» и те, не удивленные, отвечают: «Нет, мы из Фирсанова». Глубокий, истинный мир ночного разрушает все пределы времени и пространства. Сближаются настоящее и прошлое. Одинокий огонь костра бросает свой мистический свет на далекое, на ушедшее, и в нынешнюю ночь, близкую к Пасхе, воскресает другая, давнишняя, памятная миру ночь в Гефсиманском саду — «воображаю: тихий-тихий, темный-темный сад, и в тишине едва слышатся глухие рыдания» [105]; то рыдает Петр, трижды отрекшийся от Христа. А в пасхальную ночь Чехов поминает того монаха Николая, «симпатичного поэтического человека» [106], который выходил «по ночам перекликаться с Иеронимом и пересыпал свои акафисты цветами, звездами и лучами солнца»; он был не понят и одинок, мечтает Чехов, у него были мягкие, кроткие и грустные черты лица, и в его глазах светилась ласка и едва сдерживаемая детская восторженность. Чехов с невыразимой нежностью понимает всю скорбь смиренного Иеронима, который потерял в безвестном сочинителе акафистов своего друга и теперь, в святую ночь, должен перевозить на пароме богомольцев, вместо того чтобы самому быть в церкви, слушать песнопения и «жадно пить своей чуткой душой красоту святой фразы». Чехов понимает его, потому что и сам он своей музыкальной душою тоскует по нежной и сладкой красоте акафиста. И он тоже хотел бы воспеть его миру, пересыпать его цветами, звездами и лучами солнца, «чтобы в каждой строчечке была мягкость и ласковость»...

И вообще в глазах Чехова, в его грустных глазах, мир был достоин акафиста. Певец трех сестер знал всю неуловимую отраду жизни, все обаяние молодости, всю негу страсти и любви, неотразимой и непобедимой, и прелесть утра, и наивную красоту, и умиление ребенка, и вечно свежий росистый сад, и уют родного дома, и тонкие руки девушки, просвечивающие сквозь кисейные рукава, и восторженную душу шестнадцатилетней Нади Зелениной, которая вернулась из театра после «Евгения Онегина» и вся дышит искрометным счастьем, вся полна молодого смеха [107]. По его страницам разлита беспредельная нежность человеческих отношений, и все эти сестры и братья, невесты и возлюбленные, дяди и племянницы говорят у него друг другу такие сладкие и ласковые слова, от которых замирает очарованное сердце, — слова, за которые полюбила Константина из «Степи» три года не любившая его красавица. И есть женщины, которые, «как пчелы, разносят оплодотворяющую цветочную пыль» [108]. «Какое наслаждение уважать людей! Когда я вижу книги, мне нет дела до того, как авторы любили, играли в карты, — я вижу только их изумительные дела» [109]. И нежностью дышит у него сама природа, и ему кажется, что даже «сонные тюльпаны и ирисы тянутся из темной травы, точно прося, чтобы и с ними объяснились в любви» [110]. И степь для него так же «пряталась во мгле, как дети Моисея Моисеевича под одеялом»... [111]

Все это он знал и чувствовал, любил и благословлял, все это он опахнул своею лаской и озарил тихой улыбкой своего юмора. И в то же время на него глядела и тонкая «красота человеческого горя» [112], и вся его мрачная глубина; и в то же время он был на Сахалине и видел самый предел человеческого унижения и несчастия; и многое в нашей злополучной жизни, в нашей духовной каторге, было для него продолжением Сахалина...

«Солнце легло спать и укрылось багряной золотой парчой, и длинные облака, красные и лиловые, сторожили его покой, протянувшись по небу... У самого пруда в кустах, за поселком и кругом в поле заливались соловьи. Чьи-то годы считала кукушка, и все сбивалась со счета, и опять начинала. В пруде сердито, надрываясь, перекликались лягушки, и даже можно было разобрать слова: "И ты такова! И ты такова!" Какой был шум! Казалось, что все эти твари кричали и пели нарочно, чтобы никто не спал в этот весенний вечер, чтобы все, даже сердитые лягушки, дорожили и наслаждались каждой минутой: ведь жизнь дается только один раз!.. О, как одиноко в поле ночью, среди этого пе-

ния, когда сам не можешь петь, среди непрерывных криков радости, когда сам не можешь радоваться, когда с неба смотрит месяц, тоже одинокий, которому все равно, весна теперь или зима, живы люди или мертвы!»...[113]

Море отражает в себе лунный свет и в сочетании с ним образует «какое согласие цветов, какое мирное, покойное и высокое настроение!». «Глядя на великолепное, очаровательное небо, океан сначала хмурится, но скоро сам приобретает цвета ласковые, радостные, страстные, какие на человеческом языке и назвать трудно»[114], а в это время (мы уже видели) в водах океана происходит встреча Гусева и акулы.

Какой же здесь возможен синтез, и как дать миру общую оценку, вынести ему определенный приговор? Вы чувствуете, что где-то здесь поблизости, в степи, в непосредственном соседстве с вами, есть клад, есть счастье, но как его найти?[115] Или счастье фантастично? И существует оно где-то вне жизни? Быть может, в самом деле от прикосновения к реальности блекнет всякий идеал, и «надо не жить, надо слиться в одно с этой роскошной степью, безграничной и равнодушной, как вечность, с ее цветами, курганами и далью, и тогда будет хорошо»?[116] Внежизненное, постороннее, созерцательное отношение к жизни ведь так обычно для Чехова-писателя.

Он не оставил цельного мировоззрения, и нам приходится самим выбирать между той радостью и той горестью, которые он одинаково изобразил в своих созданиях. Для ума здесь остается великое недоумение, и спокойные цвета океана, природу ликующую или природу равнодушную мы не можем примирить с тоскою и слезами, с немолчным беспокойством человека. «Если бы знать... если бы знать...», — вздыхают сестры. Но мы не знаем. И тайна окружает нас. Порывы к вечному, которое лучезарно, проникающая мир красота и плен у смерти и ужаса, рабство у временного и пошлого, которое так опасно для духа: через эту бездну, через это роковое зияние может перекинуть мост одна только вера.

И знаменательно то несомненное, что не те, кто стоит на берегу и видит чужую гибель, но сами гибнущие, сами страдающие все-таки славят у Чехова жизнь, надеются на нее и питают к ней глубокое доверие. В тихую ночь утихает даже безмерное горе Липы, в тихую и прекрасную ночь верится, что, как ни велико зло, «все же в Божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет сливается с ночью».

Все на земле терпеливо ждет слияния с правдой и милосердием — о, великое терпение человечества! И девушка, у которой разбили сердце, которая застенчиво пережила обиду и горе дурнушки, находит в себе силы для того, чтобы утешать другого несчастного — своего дядю Ваню. Она верует, верует горячо, страстно. И она кладет свою утомленную голову на руки дяде и уверяет его, что Бог сжалится над ними, что они увидят жизнь светлую и прекрасную, что они с умилением и с улыбкой оглянутся на свои теперешние обиды, — они отдохнут.

«Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах... Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем. Мы отдохнем».

Все человечество, как бедный дядя Ваня, не знало в своей жизни радостей — оно утомлено за свои долгие и страдальческие века. Его усталость Чехов изобразил в красках проникновенной печали. Но он заветно мечтал о бессмертном отдыхе человечества.

В 1904 году смерть уложила на отдых его самого. Он отдохнул от грубости, которая его оскорбляла, от человеческой скорби, которой питался его дух, от смешного и горького — он отдохнул. И мы не знаем, нам Чехов не скажет, действительно ли он увидел все небо в алмазах, действительно ли он услышал пение ангелов: кто уходит из жизни, тот уносит с собою великую тайну, великую разгадку тайны... Но мы знаем, что, наверное, дано Чехову бессмертие у нас в душе, и она стремится к нему, писателю идеала, в идеальных порывах своих, когда не замыкают ее всякие ключи от хозяйства, когда, неудовлетворенная и неудовлетворимая, тоскует она по красоте и вечности, по светлой радости духа.

Он был другом живописца Левитана, который умер раньше его, и оба они встают перед нами в каком-то ореоле мечтательной задумчивости, оба исполненные лиризма и грусти, оба безвременно отнятые у жизни и России. Война и революция заслонили от нас их прекрасные тихие образы. Но раньше, до нашей кровавой бури, казалось, что невыразимой тоскою тосковала по ним русская земля и русская природа, полюбившая полюбившего ее художника-еврея, — все эти золотые плесы, незаметные церковки, тихие обители, весь этот нежный фон для сиротливой чайки, для усталого дяди Вани, для лишних чеховских людей с одухотворенными лицами и больными сердцами. И звала Чехова русская женщина, звала его степь, которая давно томится и ждет своего певца; звали его юноши и дети. И особенно грезилось, что где-нибудь в доме с мезонином раскрывается

окно и выглядывает из него бледная девушка, типичная читательница Чехова, и держит она в руке томик его рассказов; и слышится ей, бледной девушке, будто в тишине лунного вечера играет Чехов на какой-то волшебной скрипке, и несутся издалека меланхолические звуки, и плачет задушевная элегия — и сердце замирает в истоме под этот пленительный напев...

ПРИЛОЖЕНИЯ

I
ДЕТИ У ЧЕХОВА

Одной из характерных особенностей Чехова является то, что его, писателя тонкой психологии, писателя рефлексии, очень интересовало и сознание элементарное: его тешила эта примечательная игра, когда сложное отражается в простом. Он даже нарисовал мир с точки зрения Каштанки — мир, где все человечество делится на «две очень неравные части: на хозяев и на заказчиков», где двери театра, у которых снуют лошади, но не видно собак, «как рты, глотают людей», где раздается «ненавистная музыка». В глазах Каштанки у состоятельного человека «обстановка — бедная и некрасивая; кроме кресел, дивана, лампы и ковров, у него нет ничего, комната кажется пустою; у столяра же вся квартира битком набита вещами: у него есть стол, верстак, куча стружек, рубанки, стамески, пилы, клетка с чижиком, лохань...». У состоятельного человека в комнате «не пахнет ничем, у столяра же в квартире всегда стоит туман и великолепно пахнет клеем, лаком и стружками». Лошаденка городского извозчика Ионы тоже погружена в мысль: «Кого оторвали от плуга, от привычных, серых картин и бросили сюда, в этот омут, полный чудовищных огней, неугомонного треска и бегущих людей, тому нельзя не думать»... [117] Мысли овец, «длительные, тягучие, вызываемые представлениями только о широкой степи и небе, о днях и ночах, вероятно, поражают и угнетают их самих до бесчувствия» [118].

Тонкими чертами написал Чехов и элементарные души детей. Нам пришлось уже раньше сказать, что есть нечто прекрасное и трогательное в этой группе: Чехов и ребенок. Глаза, уже оскорбленные и утомленные жизнью, светящиеся вечерним светом юмора и печали, — и глаза, на жизненное утро только что рас-

крывшиеся, всему удивленные и доверчивые. И писатель ласково и любовно берет за руку это удивляющееся дитя, Егорушку или Гришу, и вместе с ним идет по жизни, странствует по ее знойной степи. Гамлет со свойственной ему глубиной заглядывает в маленькое сердце своего оригинального попутчика и художественно рисует, как последний представляет себе новую и свежую для него действительность. У Чехова мы наблюдаем не только ребенка таким, как он кажется нам, но и самих себя, как мы кажемся ребенку.

Мы уже забыли, какой вид имели для нас люди и вещи на заре нашего сознания, — Чехов удивительно об этом напомнил. Так правдоподобно, так несомненно, что и мы, как Гриша, знали сперва один только «четырехугольный мир»[119] своей детской, где за нянькиным сундуком «очень много» разных вещей, а именно: катушки от ниток, бумажки, коробка без крышки и сломанный паяц. Оказывается, что мама была похожа на куклу, а кошка была бы похожа на папину шубу, если бы только у шубы были глаза и хвост. В «пространстве, где обедают и пьют чай», стоял когда-то наш стул на высоких ножках и висели часы, «существующие для того только, чтобы махать маятником и звонить». А вот и комната, «куда не пускают и где мелькает папа — личность в высшей степени загадочная! Няня и мама понятны: они одевают, кормят и укладывают спать, но для чего существует папа — неизвестно». «Еще есть другая загадочная личность — это тетя, которая подарила Грише барабан. Она то появляется, то исчезает. Куда она исчезает? Гриша не раз заглядывал под кровать, за сундук и под диван, но там ее не было». А когда он гуляет на бульваре, перед ним столько «пап, мам и теть», что он не знает, к кому и подбежать. И так как от кошки строит он свое мировоззрение, то и не сомневается, что это перебежали через бульвар «две большие кошки с длинными мордами, с высунутыми языками и с задранными вверх хвостами», и он убежденно считает своим долгом поспешно устремиться за ними вслед; и без дальних слов берет он себе один чужой апельсин из того «маленького корыта с апельсинами», которое держала «какая-то няня»...

Так Чехов наклоняется к ребенку и с улыбкой следит за тем, как смотрится в его глаза недавняя знакомка-жизнь. Весь мир обращается в сплошную детскую. К нему прилагают специальное крошечное мерило, и он входит в ребяческое сознание очень суженный, упрощенный, но зато весь интересный и новый. Мы теперь даже представить себе этого не можем: кругом нас— известное, старое, примелькавшееся, а когда-то все

краски предметов были свежи, и все было новое, все было первое. Как далеки мы ныне от первого! Тем крупнее, следовательно, эстетическая заслуга писателя, который сумел вернуть нас к этой исчезнувшей поре, к «милому, дорогому, незабвенному детству», — так называет ее чеховский Архиерей, мешая в своем сердце воспоминания и молитвы. И нужно быть очень внимательным к душе, чтобы вспомнить и понять удивление мальчика Пашки, который в больнице из ответов своей матери на расспросы фельдшера впервые «узнал, что зовут его не Пашкой, а Павлом Галактионовым, что ему семь лет, что он неграмотен и болен с самой Пасхи»[120].

Это первое, это начало пленительно. Когда художник извлекает его из-под обильного слоя накопленных за жизнь впечатлений, тогда новым светом загорается все поблекшее и перед нами встает очаровательный детский образ. Их много у Чехова; можно было бы составить особую хрестоматию из его страниц, на которых являются дети. Это было бы лучше, чем рассказывать о них; пусть бы они говорили сами за себя, так как ни их, ни Чехова все равно не расскажешь. Они выступают у него не приторные, не подслащенные — они так естественны в наивности своего разговора, в этой смене интересов, блещущей неожиданными вопросами и переходами. У него и «злые мальчики», — например, тот «благородный человек», который за рубль согласился не выдавать чужой тайны[121]. В уста детей он влагает слова комически-серьезные или серьезные щемящим откликом детского несчастья. Ребенок у него повинуется течению собственных мыслей, своему внутреннему мирку и образует этим замечательный контраст с чужими увещаниями, с усилиями воспитателя. Детская радость и детское горе одинаково нашли себе у него мягкие и нежные краски, и, например, в «Степи» воспроизведена едва ли не вся гамма детских ощущений.

Эти маленькие существа образуют свое отдельное царство, они живут как бы в особой нравственной части света. Мы на них уже не похожи; многого в нас они не понимают. Мы над ними возвысились своею опытной душой, своим взрослым умом, и оттого наше отношение к ним подернуто дымкой юмора. Вполне серьезно, торжественно и объективно их нельзя рисовать. Однако, населяя особую детскую и превращая в нее всю окружающую среду, они в то же время — и мы сами; они — наше прошлое, и в них же растет наше будущее. Мы были ими, и они станут нами. Оттого и производит такое своеобразное впечатление зрелище детей, эта республика, или, вернее, анархия лили-

путов; они одновременно и близки нам, и далеки от нас — именно эта игра на близком и далеком, на сходном и чужом и создает забавные и чарующие эффекты детской. Все сводится к этим переливам сходства и разницы; глядя на детей, мы, точно Гулливеры, поднявшие их на свою ладонь, как бы спрашиваем себя: мы ли это или не мы? Как они напоминают нас, как они от нас отличаются! Вот, например, они сидят за обеденным столом и играют в лото[122], точь-в-точь как и взрослые; и даже играют с азартом, который явно написан на лице девятилетнего мальчика с пухлыми щеками и с жирными, как у негра, губами; повсюду лежат копейки — да, наши обычные копейки, столь хорошо известные нам, большим... Но в то же время Соня, «девочка шести лет с кудрявой головой и с цветом лица, какой бывает только у очень здоровых детей, у дорогих кукол и на бонбоньерках», играет ради процесса игры, и по лицу ее разлито умиление; «кто бы ни выиграл, она одинаково хохочет и хлопает в ладоши». А брат ее, «пухлый, шаровидный карапузик, по виду флегма, но в душе порядочная бестия, сел не столько для лото, сколько ради недоразумений, которые неизбежны при игре; ужасно ему приятно, если кто ударит или обругает кого». И в конце вечера игроки направляются к маминой постели («вязкий клей» слипает глаза), и «через какие-нибудь пять минут кровать представляет собою любопытное зрелище»: на ней вповалку сладко и крепко спят все партнеры. А то, о чем разговаривают они во время игры, — это столь же чудное сплетение взрослого и детского, отражение первого в последнем.

Наши дети, «кудрявые дети», — это мы. Нельзя этого не сознавать тому, кто их любит. «Я любил эту девочку безумно»[123], — говорит о себе герой чеховского рассказа. «В ней я видел продолжение своей жизни, и мне не то чтобы казалось, а я чувствовал, почти веровал, что когда, наконец, я сброшу с себя длинное, костлявое, бородатое тело, то буду жить в этих голубых глазах, в белокурых шелковых волосиках и в этих пухлых розовых ручонках, которые так любовно гладят меня по лицу и обнимают мою шею». И образы детей реют кругом нас. Была грациозная девочка с белокурой головкой и «большими, как копейки, задумчивыми глазами»[124]; она бледнела, и широко раскрывались эти голубые глаза, когда ей рассказывали библейские истории — про чечевицу Исава, про казнь Содома и про бедствия маленького мальчика Иосифа. Потом эта девочка стала актрисой, потом она умерла, молодая, — и служат по ней панихиду. «Из кадила струится синеватый дымок и купается в широком, косом луче, пересекающем мрачную, безжизненную пус-

тоту церкви. И кажется, вместе с дымом носится в луче душа самой усопшей. Струйки дыма, *похожие на кудри ребенка*, кружатся, несутся вверх к окну и словно сторонятся уныния и скорби, которыми полна эта бедная душа». И вечером в роще даже «какой-то мягкий махровый цветок на высоком стебле нежно касается щеки, как ребенок, который хочет дать понять, что не спит» [125]. «Если нет в доме матери, сестры или детей, то как-то жутко в зимние вечера, и кажутся они необыкновенно длинными и тихими» [126]. И разве можно наказать Сережу, когда он касается своей щекой волос отца и на душе у последнего «становится тепло и мягко, так мягко, как будто и не одни руки, а вся душа его лежит на бархате Сережиной куртки»? [127] Отец заглядывает в большие темные глаза мальчика, и ему кажется, что из них глядят «и мать, и жена, и все, что он любил когда-либо». Когда плачет дитя и нежно умоляет: «Дорогой папа, вернемся к дяде! Там елка! Там Степа и Коля» [128], то человек, мыкающийся по жизни, мужским плачем вторит своей плачущей девочке и убеждает ее: «Дружочек мой, что же я могу сделать! Пойми меня! Ну, пойми!» И среди воя непогоды все это звучит «сладкой, человеческой музыкой».

Так миниатюрные размеры человеческого естества, представляемые детьми, умиляюще и тепло действуют на всякого, кто смотрит на них с высоты своего взрослого роста, своей жизни, обманувшей и обидевшей. И вовсе не надо обладать безграничным добродушием милой «душечки» Ольги Семеновны, чтобы вместе с нею восхищаться ее приемышем Сашей, с ясными голубыми глазами и с ямочками на полных щеках. Едва он вошел во двор, как побежал за кошкой, и тотчас же послышался его веселый, радостный смех. Прежде чем он, сам маленький, но в большом картузе и с солидным ранцем на спине, отправляется в гимназию, он выпивает три стакана чаю и съедает два больших бублика и пол французского хлеба с маслом. А ночью Саша спит крепко и изредка говорит в бреду: «Я т-тебе! Пошел вон! Не дерись!..»

Миниатюрные люди, впрочем, лелеют грандиозные замыслы. Два мальчика, проникшись Майн Ридом, собираются в Америку и уже сделали для этого все необходимые приготовления [129]: у них припасены на дорогу пистолет, два ножа, сухари, увеличительное стекло для добывания огня, компас и четыре рубля денег. Естественно, что один из них уже не Володя для другого, а «бледнолицый брат мой», а другой (увы! только для самого себя) — Монтигомо Ястребиный Коготь, вождь непобедимых; это ничего, что дети называют его по фамилии «господином Чечеви-

цыным», а маленькая девочка Маша, глядя на него, в раздумье говорит: «А у нас чечевицу вчера готовили». До Америки, правда, Монтигомо и его бледнолицый брат, которому жалко мамы, не доехали, и не пришлось им добывать себе пропитания охотою и грабежом, но все же они имели право с гордостью заявить о себе, что ночевали на вокзале.

У человеческих миниатюр нет еще наших волнений и чувств, но скоро они проснутся. О чем мечтает мальчик? «Был прелестный летний вечер. Я ходил по аллее и думал о вишневом варенье» [130]. Но в этом же возрасте думается и о другом. Перед мальчиком в церкви, на страстной неделе, стоит роскошно одетая красивая дама в шляпке с белым пером. «Чем она грешна?» — думаю я, благоговейно посматривая на ее кроткое, красивое лицо. «Боже, прости ей грехи! Пошли ей счастье!» [131] На следующий день вчерашняя дама кажется еще более прекрасной. «Я любуюсь ею и думаю, что когда я вырасту большой, то непременно женюсь на такой женщине; но, вспомнив, что жениться стыдно, я перестаю об этом думать и иду на клирос, где дьячок уже читает часы». Смутное предчувствие любви овладевает детским сердцем; совершается таинственное пробуждение силы и страсти. Егорушка из «Степи» задавал себе неясные вопросы и думал, что мужчине, наверное, хорошо, если возле него постоянно живет ласковая, веселая и красивая женщина. «Пришла ему почему-то на память графиня Драницкая, и он подумал, что с такой женщиной, вероятно, очень приятно жить; он, пожалуй, с удовольствием женился бы на ней, если бы это не было так совестно... Тихая теплая ночь спускалась на него и шептала ему что-то на ухо, а ему казалось, что это та красивая женщина склоняется к нему, с улыбкой глядит на него и хочет поцеловать...»

Пока еще женится Егорушка, он свел знакомство с другой женщиной. В комнате неподвижно стояла какая-то девочка, загорелая, с пухлыми щеками и в чистеньком ситцевом платьице. «Она, не мигая, глядела на Егорушку и, по-видимому, чувствовала себя очень неловко. Егорушка поглядел на нее, помолчал и спросил: “Как тебя звать?” Девочка пошевелила губами, сделала плачущее лицо и тихо ответила: “Атька...”» Это значило: «Катька». Потом Атька часто лазала за наперстком под стол и «каждый раз долго сидела под столом, вероятно, рассматривая Егорушкины ноги».

Чеховский ребенок доверчив к миру. Девочка Саша из «Мужиков» знает, что «в церкви Бог живет» и, значит, все обстоит благополучно. «Ночью Бог ходит по церкви, и с Ним Пресвя-

тая Богородица и Николай-угодничек — туп, туп, туп... А сторожу страшно, страшно!» Когда будет светопреставление и все церкви унесутся на небо с колоколами, «добрые пойдут в рай, а сердитые будут гореть в огне вечно и неугасимо». И «моей маме» и Марье «Бог скажет: вы никого не обижали и за это идите направо, в рай; а Кирьяку и бабке скажет: а вы идите налево, в огонь. И кто скоромное ел, того тоже в огонь». Так это все просто, понятно и справедливо. Что же другого и может представлять собою наш мир в широко раскрытых глазах Саши и Мотьки, которые, не мигая, глядят на небо и видят там «ангелочков, летающих и крылышками — мельк, мельк, мельк, будто комарики»? Саша и Мотька верят жизни и не сомневаются, что после светопреставления бабка будет гореть — та самая злая бабка, которая сейчас же после религиозной беседы девочек схватила их «пальцами, сухими и твердыми, как рогульки» и стала сечь за неубереженный от гусей огород.

В старом доме, покуда его не посетило несчастье, бегают «детишки, причесанные, веселые и глубоко убежденные в том, что на этом свете все обстоит благополучно и так будет без конца, стоит только по утрам и ложась спать молиться Богу» [132]. И бедные дети усердно молятся Богу и с благоговением входят в церковь, где Он живет. Если там, при всем стремлении к серьезности, их не покидают шаловливые и грешные мысли, то они в этом неповинны и во всяком случае свою вину искупают самым искренним раскаянием. На страстной неделе мальчик идет к исповеди. Он видит по дороге, как двое уличных мальчишек повисают на пролетке извозчика. «Я хочу присоединиться к ним, — рассказывает он, — но вспоминаю проповедь, и мальчишки начинают казаться мне величайшими грешниками. На страшном суде их спросят: зачем вы шалили и обманывали бедного извозчика? — думаю я. Они начнут оправдываться, но нечистые духи схватят их и потащат в огонь вечный. Но если они будут слушаться родителей и подавать нищим по копейке или бублику, то Бог сжалится над ними и пустит их в рай» [133].

Бог пустит детей в рай не за копейки или бублики, а за то, между прочим, что душа ребенка, несмотря на свои наивные помыслы, чуткостью своею поднимается на самые высоты религиозного настроения. Тот самый мальчик, который не прочь бы уцепиться за пролетку, в церкви, в ее сумерках, сознает свою греховность и ничтожество, и, как взрослый, как Чехов, он переживает нечто глубокое. Ему прежде всего бросается в глаза «большое распятие и по сторонам его Божья Матерь и Иоанн Богослов». «Лампадки мерцают тускло и робко, солнце

как будто умышленно минует церковные окна. Богородица и любимый ученик Иисуса Христа молча глядят на невыносимые страдания и не замечают моего присутствия; я чувствую, что для них я чужой, лишний, незаметный, что не могу помочь им ни словом, ни делом, что я отвратительный, бесчестный мальчишка, способный только на шалости, грубости и ябедничество. Я вспоминаю всех людей, каких только я знаю, и все они представляются мне мелкими, глупыми, злыми и неспособными хотя бы на одну каплю уменьшить то страшное горе, которое я теперь вижу; церковные сумерки делаются гуще и мрачнее, и Божия Матерь с Иоанном Богословом кажутся мне одинокими». Одиночество вообще чует ребенок, и когда другой мальчик, Егорушка, увидел в полусне действительное «сиятельство», прекрасную графиню Драницкую, ему почему-то вспомнился одинокий тополь на холмике в степи.

В церкви надо быть торжественным и кротким, особенно если тебя сейчас ожидает исповедь. Но разве можно выдержать, когда Митька, забияка, разбойник, злорадствует, что он первый пойдет за ширму к священнику? И «во мне закипает злоба, я стараюсь не глядеть на него и в глубине души досадую на то, что этому мальчишке простятся сейчас грехи». Понятно, что «во мне вдруг вскипает чувство ненависти к этому разбойнику, я хочу пройти за ширму раньше его, я хочу быть первым... Заметив мое движение, он бьет меня свечой по голове, я отвечаю ему тем же, и полминуты слышится пыхтение и такие звуки, как будто кто-то ломает свечи...» Это нехорошо, конечно, — драться в такой момент. Зато как умиляет исповедь! «Многого от волнения я не слышу, но на вопросы отвечаю искренне, не своим, каким-то странным голосом, вспоминаю одиноких Богородицу и Иоанна Богослова, распятие, свою мать, и мне хочется плакать, просить прощения». Ужинать в этот вечер нельзя, и хотя мальчик, закрывши глаза, мечтает о том, «как хорошо было бы претерпеть мучения от какого-нибудь Ирода или Диоскора, жить в пустыне и, подобно старцу Серафиму, кормить медведей, жить в келии и питаться одной просфорой, раздать имущество бедным, идти в Киев», — все же мучительно слышать, как в столовой накрывают на стол: «Я согласен терпеть всякие мучения, жить в пустыне без матери, кормить медведей из собственных рук, но только сначала съесть хотя бы один пирожок с капустой!»

А на следующее утро ребенок просыпается «с душой ясной и чистой, как хороший весенний день». «В церковь я иду весело, смело, чувствуя, что я причастник, что на мне роскошная

и дорогая рубаха, сшитая из шелкового платья, оставшегося после бабушки. В церкви все дышит радостью, счастьем и весной; лица Богородицы и Иоанна Богослова не так печальны, как вчера... Митька тоже причесан и одет по-праздничному. Я весело гляжу на его оттопыренные уши и, чтобы показать, что я против него ничего не имею, говорю ему: ты сегодня красивый, и если бы у тебя не торчали так волосы, и если бы ты не был так бедно одет, то все бы подумали, что твоя мать не прачка, а благородная. Приходи ко мне на Пасху, будем в бабки играть».

Но доверчивость ребенка к жизни скоро начинает колебаться. С невыразимой печалью описывает Чехов то горькое недоумение, какое испытывает ребенок при столкновении с пошлостью и жестокостью взрослых людей, с трагизмом судьбы. Мучительно видеть, как происходит неумолимое искажение «малых сих». Во что они обращаются, как их пугают, как обижают! «Неотразимо пошлое влияние гнетет детей, и искра Божья гаснет в них, и они становятся такими же жалкими, похожими друг на друга мертвецами, как их отцы и матери». Нежные и пугливые, мягкие, как их бархатные куртки[134], они вырастают в отравленной среде и, выросши, пополняют собою провинциальную толпу человечества, безнадежно входят в мертвый чеховский город.

Жизнь виновата перед детьми. Она туманит эти чистые кристаллы. Отчаяние и ужас проникают в потревоженные души, и они меркнут, и уже никогда не загорятся прежние огоньки. На них дунула жизнь — своей ли обыденностью, тем ли, что есть в ней зловещего. Как испуган «беглец» Пашка первою смертью, которую он увидел на соседней койке в больнице; как бежал он через палату, где «лежали и сидели на кроватях чудовища с длинными волосами и со старушечьими лицами»; как призывал он свою «мамку»! Страшно в сарае маленькому Алеше ночью, когда в доме лежит барин-самоубийца; и просит он деда: «Я в деревню хочу... Дед, поедем в деревню к мамке; поедем, дед милый, Бог тебе за это пошлет царство небесное»[135]. Дед нащупал спички и зажег фонарь. «Но свет не успокоил Алешку».

Житейская пошлость не щадит детей. Того самого Гришу, которого мы видели в четырехугольном мире детской, няня угощает водкой. Его тезка недоумевает, почему это «кухарка женится», и почему это на нее и на ее жалованье вдруг приобрел несправедливые права какой-то большой рыжий мужик; чтобы утешить обиженную кухарку, Гриша приносит ей из кладовой

самое большое яблоко[136]. Но чем утешит он самого себя, когда встретит первую жизненную обиду? Ведь неутешен был восьмилетний Алеша, стройный, выхоленный мальчик в бархатной куртке, когда взрослый человек не сдержал своего «честного слова» и безжалостно выдал заветную, прекрасную тайну мальчика. И как прекрасен был сам этот мальчик, который однажды на вопрос о здоровье мамы ответил: «Как вам сказать? — и пожал плечами. — Ведь мама, в сущности, никогда не бывает здорова. Она ведь женщина, а у женщин, Николай Ильич, всегда что-нибудь болит»! Рассказ о нем, богатый тончайшими и прелестными штрихами детской психологии, носит ироническое заглавие «Житейская мелочь». Да, это мелочь для петербургского домовладельца Беляева, часто бывающего на скачках, розового, упитанного молодого человека, — для него, «большого и серьезного», это мелочь — обмануть ребенка. Но Алеша, не знающий, зачем это мама не позовет к себе жить папу, «добрейшего человека», и спрашивающий Беляева, который этого папу для нее заменил: «Послушайте, правда, что мы несчастные?» — Алеша, дрожа всем своим худеньким телом, с ужасом рассказывает сестре Соне, как его обманули. «Он дрожал, заикался, плакал; это он первый раз в жизни лицом к лицу так грубо столкнулся с ложью; ранее же он не знал, что на этом свете, кроме сладких груш, пирожков и дорогих часов, существует еще и многое другое, чему нет названия на детском языке».

Дети рано узнают это «многое другое». В одно страшное утро Вася, собираясь в школу, не находит своего пальто[137]: его пропил отец. «Вася в ужасе. Его пальто, прекрасное пальто, сшитое из суконного платья покойной матери, пальто на прекрасной коленкоровой подкладке, пропито в кабаке! А вместе с пальто, значит, пропит и синий карандаш, лежавший в боковом кармане, и записная книжка с золотыми буквами: “Nota bene”! В книжке засунут другой карандаш с резинкой, и, кроме того, в ней лежат переводные картинки. Вася охотно бы заплакал, но плакать нельзя. Если отец, у которого болит голова, услышит плач, то закричит, затопает ногами и начнет драться, а с похмелья дерется он ужасно. Бабушка вступится за Васю, а отец ударит и бабушку... Оттого, что нельзя плакать и возмущаться вслух, Вася мычит, ломает руки. Глаза его безумны, и лицо искривлено отчаянием». Когда, полчаса спустя, Вася, окутанный в бабушкину шаль, уходит в школу, Путохин, его отец, «с лицом, которое я не берусь описать, выходит на улицу и идет за ним. Ему хочется окликнуть мальчика, утешить, попросить прощения, дать ему честное слово, призвать покойную мать в свидетели, но из груди

вместо слов вырываются одни рыдания». На следующее утро Вася не находит уже бабушкиной шали. Скоро Вася уж и совсем перестает ходить в школу, скоро он поступает в прачечную, а из нее куда-то дальше, куда-то хуже...

Отец просит у Васи прощения — момент виноватого отца нередко встречается у Чехова. Они, эти люди «не в духе», эти «необыкновенные»[138], — они мучат своих детей, и семилетний Федя с бледным, болезненным лицом, от нелепых окриков своего отца часто за обедом перестает есть и опускает глаза, наполняющиеся слезами. И пусть на следующее утро встает отец в хорошем настроении, Федя все равно уже бледен, растерян, серьезен и молчаливо дрожащими губами касается его щеки. Или вот гимназистик, тоже бледный (как много бледных детей!), пьет утренний чай, а против него стоит отец и говорит своим мерным, ровным голосом: «Ты умеешь есть, умей же и работать. Ты вот сейчас глотнул, но не подумал, вероятно, что этот глоток стоит денег, а деньги добываются трудом. Ты ешь и думай...»[139]

Петю Зайкина, шестилетнего мальчика, обижает уже не папа, а мама[140]. Папу, напротив, он сам обидит. Ведь его папа — в числе обиженных, в числе «лишних людей». Он возвращается из города на дачу. «Петя сидит за столом и, громко сопя, вытянув нижнюю губу, вырезывает ножницами из карты бубнового валета». Оказывается, мама «поехала с Ольгой Кирилловной на репетицию играть театр»; никого нет дома («Только я один дома», — заявляет Петя), обеда не готовили, а Петя «ел молоко» — для него купили молока на шесть копеек. Петя не смущен своей голодной участью и засыпает отца вопросами: зачем комары сосут кровь? папа, ты умеешь представлять в театре? Раздраженному и голодному Зайкину не до вопросов — он сердится на ребенка, придирается к нему, грозит ему «уши оборвать»... «Петя вскакивает, вытягивает шею и глядит в упор на красное, гневное лицо отца. Большие глаза его сначала мигают, потом заволакиваются влагой, и лицо мальчика кривится. “Да ты что бранишься? — визжит Петя. — Что ты ко мне пристал, дурак? Я никого не трогаю, не шалю, слушаюсь, а ты... сердишься! Ну, за что ты меня бранишь?” Мальчик говорит убедительно и так горько плачет, что Зайкину становится совестно». Они мирятся, отец и сын; Петя утирает рукавом глаза, садится со вздохом на прежнее место, показывает свою «насекомую коллекцию» — ведь Ольга Кирилловна, спутница мамы по репетициям, научила его прикалывать насекомых.

Но все это — преходящие горести, сравнительно мелкие уколы жизни. Все это — ничтожные капли в том море детского страдания, которое разливается по свету. Что «молоко» Пети перед «устрицами» того голодного мальчика, который осенними сумерками стоит на московской улице рядом с голодным отцом?[141] Гнетет сознание эта живая скульптура голода. Или вспомните тринадцатилетнюю убийцу, девочку Варю, которая укачивает неспящего ребенка, а самой ей так «спать хочется». Или этот несчастный, трижды несчастный Ванька Жуков, со своим письмом к дедушке: «Милый дедушка, Константин Макарыч! И пишу тебе письмо. Поздравляю вас с Рождеством и желаю тебе всего от Господа Бога. Нет у меня ни отца, ни маменьки, только ты у меня один остался». Каждый день его бьют у сапожника, и каждый день ему «еды нету никакой». «Утром дают хлеба, в обед каши и к вечеру тоже хлеба, а чтоб чаю или щей, то хозяева сами трескают». Каждую ночь ему не дают спать, он качает люльку. И вообще — «нету никакой возможности, просто смерть одна». «Милый дедушка, — стонет Ванька, надрывая свое и чужое сердце, — приезжай, милый дедушка, Христом Богом тебя молю, возьми меня отсюда. Пожалей ты меня, сироту несчастную, а то меня все колотят и кушать страсть хочется, а скука такая, что и сказать нельзя, все плачу... Пропащая моя жизнь, хуже собаки всякой... А еще кланяюсь Алене, кривому Егорке и кучеру, а гармонию мою никому не отдавай. Остаюсь твой внук Иван Жуков, милый дедушка, приезжай».

Все человеческое в каждом из нас вместе с Ванькой взывает к милому дедушке — приезжай. Но дедушка не приедет. До него не дойдет письмо Ваньки с наивным адресом, не повезут этого письма «на почтовых тройках с пьяными ямщиками и звонкими колокольцами» — дедушка не узнает, дедушка не приедет. Много писем в мире, много жалоб не доходят по назначению, к мировому дедушке, — и люди тщетно ожидают себе заступника...

Нет большей печали, чем когда ребенок принимает на свои плечи горе взрослое. Как в осажденной крепости, счет жизни превращает месяцы в годы, и дитя до времени становится человеком, и человеком страдающим. Однако сквозь гнетущую пелену страдания все-таки сквозит детская радость, детская шалость и удивление. Ванька жалуется на голод и побои, но в то же время он описывает и Москву, чудеса ее лавок и то, что «со звездой ребята не ходят». Это детское, это малое еще сильнее и мучительнее оттеняет большую скорбь ребенка — скорбь не по росту. Грезится Ваньке родная деревня, и дед на печи, и

собака Вьюн; грезится ему, что дедушка исполнил его просьбу, взял с елки у господ золоченый орех и спрятал в зеленый сундучок, — но от этих грез сейчас пробудит Ваньку пинок сапожника. Дедушка не приедет, и в детском сердце застынет горе, никем не услышанное, никем не облегченное, и на всю жизнь вероятно, на жизнь короткую — останется глубокая обида и боль, боль...

Ребенка сживают со свету. Ванька Жуков так мало занимает места на этом свете, и все-таки его сживают, и «нету никакой его возможности», и он «помрет». Еще меньше места занимает ребенок безответной, кроткой Липы («В овраге»). «Это был маленький ребеночек, тощенький, жалкенький, и было странно, что он кричит, смотрит и что его считают человеком и даже называют Никифором. Он лежал в люльке, а Липа отходила к двери и говорила, кланяясь: “Здравствуйте, Никифор Анисимыч!”» Кому он мог помешать? Ведь даже и в будущем Липа сулила ему так мало и скромно — она пела над его колыбелью: «Ты вырастешь большой, большой! Будешь ты мужик, вместе на поденку пойдем! На поденку пойдем». Только. Между тем как она его любила! «Маменька, отчего я его так люблю? Отчего я его жалею так? — продолжала она дрогнувшим голосом, и глаза у нее заблестели от слез. — Кто он? Какой он из себя? Легкий, как перышко, как крошечка, а люблю его, люблю, как настоящего человека. Вот он ничего не может, не говорит, а я все понимаю, чего он своими глазочками желает». Легкий, как перышко, ребенок, единственное достояние Липы, кому-то мешал. Оказывается, ему завещали клочок земли. Этого не выдержала хозяйственная Аксинья, и она плеснула на Никифора кипятком. «После этого послышался крик, какого еще никогда не слыхали в Уклееве», такого крика, быть может, никогда еще не слыхали и в русской литературе...

Никифор умер, освободил то маленькое место, которое он занимал на земле, — освободил его для взрослых. Борьба за существование происходит не только между равными силами: нет, большие борются с маленькими и, как Аксинья, выходят из этой борьбы победителями.

Дети скорбят и недоумевают. Ребенок идет мимо кладбища; он знает, что за его оградой, под вишнями, день и ночь спят его отец и бабушка. «Когда бабушка умерла, ее положили в длинный, узкий гроб и прикрыли двумя пятаками ее глаза, которые не хотели закрываться. До своей смерти она была жива и носила с базара мягкие бублики, посыпанные маком; теперь же она спит, спит...» [142] Думает дитя о смерти, которая так не-

давно взяла к себе мать и дядю Сережи. «Смерть уносит на тот свет матерей и дядей, а их дети и скрипки остаются на земле. Покойники живут на небе где-то около звезд и глядят оттуда на землю. Выносят ли они разлуку?» Вот на кладбище говорят девочке, что «тут лежит ее мама», но девочка, маленькая, радостная, счастливая, жмурясь от яркого света, играет на могиле своей матери[143]. Быть может, именно это неведение, эта игра и утешит маму? Но ведь не все девочки-сироты играют.

Две из них, бледные, печальные, недавно потерявшие мать, сидят обе в одном кресле, «прижавшись друг к другу как зверьки, которым холодно, и прислушиваются к шуму на улице: не отец ли едет?»[144] По вечерам, в темноте и при свечах, они испытывают тоску. И непонятно им: как это можно говорить о чем-нибудь и смеяться, когда умерла мама? И можно ли внимательно относиться к урокам, когда умерла мама? «“Итак, у Адама и Евы было два сына, — сказал Лаптев. — Прекрасно. Но как их звали? Припомни-ка!” Лида, по-прежнему суровая, молчала, глядя на стол, и только шевелила губами, а старшая, Саша, смотрела ей в лицо и мучилась. “Ты прекрасно знаешь, не нужно только волноваться, — сказал Лаптев. — Ну, как же звать сыновей Адама?” — “Авель и Кавель”, — прошептала Лида. “Каин и Авель”, — поправил Лаптев. По щеке у Лиды поползла крупная слеза и капнула на книжку. Саша тоже опустила глаза и покраснела, готовая заплакать». Плачут девочки. Их утешает чужая женщина: «Жаль мамы, и мне жаль, сердце разрывается, но что же делать? Ваш папа приедет сегодня». Папа действительно приехал, но какой папа! Дети целовали ему холодные руки, шапку, доху, а он не спеша приласкал девочек и объявил, что завтра едет в Петербург.

Дети становятся несчастными или пошлыми взрослыми людьми. Глаза у девочки Кати неизменно выражают одно и то же: «Все, что делается на этом свете, все прекрасно и умно»[146]. «Студенты дерутся в университете?» — спрашивает она у своего опекуна-профессора. — «Дерутся, милая». — «А вы ставите их на колени?» — «Ставлю». «И ей было смешно, что студенты дерутся, и что я ставлю их на колени, и она смеялась. Это был кроткий, терпеливый и добрый ребенок». Потом жизнь смяла ее, и она уже больше не смеялась.

Когда-то приходила к отцу маленькая девочка, которая очень любила мороженое и мороженое считала мерилом всего прекрасного. «Один пальчик назывался у нее фисташковым, другой сливочным, третий малиновым и т. д. Обыкновенно,

когда по утрам она приходила ко мне здороваться, я сажал ее к себе на колени и, целуя ее пальчики, приговаривал: сливочный... фисташковый... лимонный...» Но годы прошли, и эта девочка обратилась в нарядную барышню; она смеется отрывистым смехом, которому научилась в консерватории, и щурит глаза, когда в доме бывают мужчины. Теперь, когда она войдет к отцу, он по старой привычке целует ее пальцы и бормочет: «фисташковый... сливочный... лимонный...», — но остается «холоден, как мороженое». И думается ему: «Дочь моя часто видит, как я, старик, знаменитый человек, мучительно краснею оттого, что должен лакею; она видит, как часто забота о мелких долгах заставляет меня бросать работу и по целым часам ходить из угла в угол и думать; но отчего же она ни разу тайком от матери не пришла ко мне и не шепнула: "Отец, вот мои часы, браслеты, сережки, платья... заложи все это, тебе нужны деньги..." Я бы не принял ни часов, ни браслетов, ни жертв, храни меня Бог, — мне не это нужно». Девушка, которая любила когда-то мороженое, теперь любит Гнеккера, молодого человека с выпуклыми глазами, молодого человека, олицетворяющего собою пошлость. Благодаря этой барышне в дом старого профессора внесено что-то мещанское и низменное. Узнать прежнюю Лизу можно разве только в одну из тех «воробьиных ночей», которыми богата жизнь. Тогда она мечется в тоске и стонет. К ней входит отец. «Увидав меня, она вскрикивает и бросается мне на шею. "Папа мой добрый... — рыдает она, — папа мой хороший... Крошечка мой, миленький..." Она обнимает меня, целует и лепечет ласковые слова, какие я слышал от нее, когда она была еще ребенком... Я стараюсь укрыть ее, жена дает ей пить, и оба мы беспорядочно толчемся около постели; своим плечом я толкаю ее в плечо, и в это время мне вспоминается, как мы когда-то вместе купали наших детей».

«Наши дети» страдают, наши дети пошлеют. Володя[147] ужаснулся перед пошлостью своей матери, перед собственным падением, и, хотя солнечный свет и звуки свирели говорили ему, что есть где-то на земле жизнь изящная, чистая, поэтическая, он спустил курок револьвера и упал в черную бездну. И мелькнули в его темневшем воображении две девочки-англичанки, с которыми он играл когда-то в Биаррице, — две девочки, живой символ всего невинного и прекрасного. И Лаевский, герой «Дуэли», тоже вспоминает беловолосых девочек с голубыми глазами; он мальчиком бегал и смеялся с ними, а в грозу, когда раздавался удар грома, девочки испуганно и доверчиво прижимались к нему, и он крестился и шептал:

«Свят, свят, свят». Теперь уж он «грозы не боится, природы не любит, Бога у него нет, и все доверчивые девочки, каких он знал, давно уже сгублены им и его сверстниками».

С детством, как дым, исчезает все, что было пережито; и недаром Егорушка, когда ушли от него старик и дядя, когда отворились перед ним двери гимназии, — недаром он «опустился в изнеможении на лавочку и горькими слезами приветствовал новую, неведомую жизнь, которая теперь начиналась для него...» «Какова-то будет эта жизнь?» — спрашивает Чехов. Кто знает? Быть может, лучше не заглядывать в эту таинственную даль, не гадать, не смотреться в прорицающее зеркало — вспомните, что увидала в нем чеховская Нелли в вечер под Новый год...[148] И сам Чехов много страшного рассказал о том, что делает с детьми «обманщица-природа» и обманщица-жизнь. У Егорушки так много любви и чуткости; он плачет, целуя руку дедушке: «Что-то в душе шепнуло ему, что он уже больше никогда не увидится с этим стариком»[149]. Много любви и чуткости — все это сделает его хорошим, все это оградит его от чеховского города; но из-за этого не станет ли он лишним и страждущим?

Если благословение писателя с душою нежной и тоскующей может спасти ребенка и охранить его от пошлости и от несчастия, то — казалось когда-то — Егорушка будет спасен. Так любил его Чехов, так любил его маленьких братьев и сестер, с такою лаской писал он их милые лица, что когда-то хотелось верить в светлую звезду детей. Хотелось верить, что сила любви, которая жила в этом скорбевшем писателе, одолеет все препятствия на трудной дороге ребенка и направит его пугливые шаги в сторону добра и счастья.

Ангел-хранитель детей ведет их, сияющих от радости и надежды, — но сам он имеет лицо печальное и задумчивое. Он знает то, что до времени скрыто от них. Так и Чехов ведет за руку дитя улыбающееся, но сам он серьезен: он слишком знает мимолетность человеческой улыбки, даже на детских устах.

И новейшая русская история, больнее всего сделавшая именно детям, своею окровавленной колесницей переехавшая через них, трагически показала, что неисцелимой печалью своего сердца Чехов не искупил детей и совсем, совсем не открылась перед русскими Егорушками та жизнь тихая, нежная, сладкая, о которой, не для себя, а для других, светло мечтала его благородная душа...

II
ПИСЬМА ЧЕХОВА

Каждый писатель свою настоящую и лучшую суть выражает не в письмах, а в писаниях — в священном писании своего таланта. Вот почему иные авторы (Гончаров, например)[150] так ревниво и щепетильно относятся к своей переписке и не хотят, чтобы мимолетные и случайные страницы их частной корреспонденции, эти порою безразличные, но порою и заветные листки почтовой бумаги, сделались когда-нибудь достоянием всего общества. Кажется, такая перспектива испугала бы и Чехова — настолько целомудренна и стыдлива была его душа; и это лишь одна из его многих и милых шуток, впрочем, превращенная жизнью в серьез, в пророчество, когда еще в 1886 г. он пишет юмористу Щеглову: «Так как это письмо, по всей вероятности, после моей смерти будет напечатано в сборнике моих писем, то прошу Вас вставить в него несколько каламбуров и изречений» [151]. Правда, он писал однажды: «...Я не понимаю, почему ее (гончаровскую заповедь) нарушать нельзя» [152]. Но думается все-таки, что если вообще читать чужие письма так нескромно, то глубокую скромность Чехова, дух его, витающий среди нас, мы этим задеваем особенно болезненно, и точно смотрят на нас с укоризной его печальные близорукие глаза, и хочется просить прощенья у его смущенной тени. Однако нет сил от этой нескромности отказаться и не читать его писем. Да и вообще, по-видимому, избранники человечества, наши великие люди, никогда не будут ограждены в потомстве от нарушения своей почтовой тайны, так как мы — правильно или неправильно — считаем их целиком нашей духовной собственностью и, в силу естественного интереса к ним, присваиваем себе право заглядывать в их личную жизнь, за кулисы их творчества. В данном случае, по отношению к Чехову, наша заинтересованность его письмами еще более объясняется тем, что они — тоже творчество, что они тоже представляют собой ценный *литературный* памятник, *художественную* красоту. В нашей эпистолярной словесности займут они одно из первых мест. Литературные без литературности, непринужденные, без чванства богатые перлами острот и юмора, и примечательных мыслей, полные оригинальных критических суждений, звучащие почти неуловимой тонкой мелодией единственного чеховского настроения, письма Чехова похожи на его рассказы: от них трудно оторваться. Распечатать письмо от Чехова, пробегать его бисерные строки —

25 Зак. 3516

это, вероятно, было удивительным наслаждением: будто в свои конверты вкладывал он драгоценные крупинки своего таланта.

И теперь шесть томов его писем войдут в библиотеку русской литературы одной из самых отрадных и светлых книг. Они заслужили, чтобы их поставили рядом с письмами Пушкина, к которым, при всей разнице писательских талантов и темпераментов, больше всего они приближаются как откровения свежей и свободной, легкой и честной души, как прекрасные отклики художественного и человеческого дарования.

Чехову можно являться перед читателями в домашнем виде, в обиходе душевных будней: он не разочаровывает. Из тяжкого испытания, которое предложили ему издатели его переписки, он выходит с честью. Еще обаятельнее выступает перед нами его избранный, его благородный облик. Ток душевной чистоты и красоты идет от его писем; они волнуют, и возникает к Чехову-человеку неотразимая симпатия. В его письмах раскрывается натура затененная и тихая; нет пафоса, бури, яркой страстности и резких тонов; огонь приспущенный, что-то занавешенное; не усиленно бьется музыкальное сердце, не громкий тембр у этою человеческого голоса. Но зато перед вами личность, которая неизмеримо больше жила в себе, чем вне себя; за письмами чувствуется вторая жизнь, далекое святилище души. «Около меня нет людей, которым нужна моя искренность и которые имеют право на нее» [153]; поэтому он еще более замыкается в себя, и там, в этой последней уединенности, сохраняет изумительную свободу духа, трудную и драгоценную простоту. Чехов — человек не на людях. «Свободный художник» не только в своих произведениях, но и в своей жизни, он самостоятелен. Сдержанный, но не скупой, писатель и человек без жестикуляции, одновременно мягкий и сильный, он не поддается реальности как системе внушений, и с дороги правды, *своей* правды, не собьется этот уверенный и вместе с тем скромный путник. Он сочетает в себе деликатность и сильную волю; неуступчивый в главном, в серьезном, в святом, он так податлив, нравственно щедр, нравственно любезен и услужлив там, где это не посягает на его свободную художественность и свободную человечность. Уединенный, Чехов не мизантроп. Напротив, его влечет к людям, к гостям, и очень многое в его душе объясняется именно тем, что «господа люди» пробуждали в ней как силу притяжения, так и силу отталкивания. Психологическая игра на этой противоположности слышится в большинстве его писем — отзвуков реальной жизни. Хочется беседы, соседей, дружбы, тянет к человеку,

но зорко, ясновидением юмора, отчасти силой гоголевского прозрения, видит Чехов обычную картину людской суетности, спектакль наших пороков; и кругом — фальшь, лицемерие, завистничество, и в пустых или мертвых душках вьет себе привольные гнезда нечисть злобы, клеветы, сплетен. Он всем существом своим не любит шума, рекламы, публичных выступлений; стыдливая человеческая мимоза, олицетворение скромности, он на просьбу об автобиографии отвечает: «У меня болезнь: автобиографофобия. Читать про себя какие-либо подробности, а тем паче писать для печати — для меня это истинное мучение» [154]; он «не обедает на юбилеях тех писателей, которых не читал», и хотя у него «есть фрак», но «нет охоты и уменья читать»; на успех, овации он, застенчивый, одержимый «боязнью пространства», больше всего отвечает «утомлением и желанием бежать, бежать», и все-таки приходится ему с затаенной горечью писать эти на вид спокойные, равнодушные строки: «Я отродясь никого не просил, не просил ни разу сказать обо мне в газетах хоть одно слово, и Буренину это известно очень хорошо, и зачем это ему понадобилось обвинять меня в саморекламировании и окатывать меня помоями — одному Богу известно» [155]. «Меня окружает густая атмосфера злого чувства, крайне неопределенного и для меня непонятного»; и когда 17 октября 1896 г. в Петербурге провалилась «Чайка», то, пишет Чехов, «меня еще во время первого акта поразило одно обстоятельство, а именно: те, с кем я до 17-го дружески и приятельски откровенничал, беспечно обедал, за кого ломал копья, — все эти имели странное выражение, ужасно странное... Я не могу забыть того, что было, как не мог бы забыть, если бы, например, меня ударили» [156]. Не будь этой запыленности человеческих душ, «жизнь всплошную бы состояла из радостей, а теперь она наполовину противна». При таких условиях, при таком людском соседстве как же не посторониться и не отойти, как не прикрыться шуткой и не опустить той душевной занавески, которая Чехову столь свойственна? Мелькают образы симпатичных ему людей: какая-нибудь чистая девушка, Ликуся милая, умный собеседник, женщины из тех, что красят жизнь, — с хутора Линтваревых, например, — дети, радующие сердце; и где-нибудь в деревне или в комнате московского домакомода скучает по ним, ищет разговора задумчивый Чехов. По существу своей личности он общителен. Он знал, чем люди дурны; но знал и то, чем люди живы. «Я положительно не могу жить без гостей. Когда я один, мне почему-то становится страшно, точно я среди великого океана плыву солистом на утлой ладье... Когда я вырасту большой и буду иметь собственную дачу,

то построю три флигеля специально для гостей обоего пола. Я люблю шум больше, чем гонорар». Но не все гости стоят гостеприимства. Слишком достаточно поводов находит для себя и сила отталкивания; образуется пустота, расстояние между писателем и другими людьми. Изящный среди грубых, он страдает и уходит. В одиночестве грустно Чехову, но он спокоен. Совесть у него чиста. Не слышатся в его письмах лживые, деланные ноты; у него и желания нет становиться в позу, посылать себя на выставку, создавать себе эффектное освещение. Чехов ни у кого не заискивает — ни у публики, ни у критиков, ни у консерваторов, ни у либералов; сам по себе, негордый сюзерен, живет он один, в замке своей духовной тишины. Внутренняя свобода, нравственная опрятность и независимость — все это его органическое достояние, его натура; он иначе не умеет. Вот почему людям иного склада так недоступны его моральное спокойствие, его естественная высота, и Чехову приходится звать их на нее, уговаривать, напоминать о простоте. «Как у вас в Питере любят духоту! Неужели вам всем не душно от таких слов, как солидарность, единение молодых писателей, общность интересов и проч.? Чтобы помочь своему коллеге, уважать его личность и труд, чтобы не сплетничать на него и не завистничать, чтобы не лгать ему и не лицемерить перед ним — для всего этого нужно быть не столько молодым литератором, сколько вообще человеком... Будем обыкновенными людьми, будем относиться одинаково ко всем — не понадобится тогда и искусственно взвинченной солидарности...[157] Господь послал Вам доброе, нежное сердце, пользуйтесь же им, пишите мягким пером, с легкой душой, не думайте об обидах, Вами понесенных... Будьте объективны, взгляните на все оком доброго человека, т. е. Вашим собственным оком». Со своею легкой душой Чехов умел смотреть собственным оком, быть самим собою. Впрочем, если верить ему, он, чтобы этого достигнуть, должен был одержать победу над своим воспитанием и средой, должен был перевоспитать самую природу свою. «Что писатели-дворяне брали у природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости. Напишите-ка рассказ о том, как молодой человек, сын крепостного, бывший лавочник, певчий, гимназист и студент, воспитанный на чинопочитании, целовании поповских рук, поклонении чужим мыслям, благодаривший за каждый кусок хлеба, много раз сеченный, ходивший по урокам без калош, дравшийся, мучивший животных, любивший обедать у богатых родственников, лицемеривший и Богу, и людям без всякой надобности, только из сознания своего ничтожества, — напишите, как этот молодой

человек выдавливает из себя каплями раба и как он, проснувшись в одно прекрасное утро, чувствует, что в его жилах течет уже не рабская кровь, а настоящая человеческая»[158].

«Напишите рассказ»... Но замечательно, что если бы темы для него не дал сам Чехов, то никто бы и не заметил этого перевоспитания, этого преодолевания рабских начал, так как уже в самых ранних письмах Чехов — свой, а не чужой, и обнаруживается там аристократичность его нравственной природы, джентльменство сердца, та врожденная «легкая душа», душа без духоты, то «око доброго человека», которых он ждал от своих корреспондентов. В требованиях к людям очень далекий от морального педантизма, он не переносит одной только пошлости, своего лютого врага, который угнетал его и как человека. Ему нужно, чтобы мы брали друг у друга одно только положительное, его замечали, им дорожили. «У Ноя было три сына: Сим, Хам и, кажется, Иафет. Хам заметил только, что отец его — пьяница, и совершенно упустил из виду, что Ной гениален, что он построил ковчег и спас мир»[159]. О, этот второй сын Ноя, вечный Хам, предок многочисленных потомков! В бесконечных разновидностях являлся он перед Чеховым, открытый или в футляре, а футляры наш писатель видел разные, между прочим, и либеральный, тот ярлык, которым иные «глупые суслики» опошляют великую традицию свободы. «Шестидесятые годы — это святое время, и позволять глупым сусликам узурпировать его — значит опошлять его»[160]. «Я не верю в нашу интеллигенцию, лицемерную, фальшивую, истеричную, невоспитанную, ленивую, не верю даже, когда она страдает и жалуется, ибо ее притеснители выходят из ее же недр. Я верю в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям, — интеллигенты они или мужики; в них сила, хоть их и мало»[161]. Не приписанный ни к какому лагерю, «дикий» и в своей дикости такой терпимый, либерал души, Чехов не переносит фирмы и умственного сектантства: «Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах; фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи»[162]. Ему претит всякая профанация идеальных ценностей. «Интеллигенция пока только играет в религию»[163], и тем хороши мусульмане, что «у них нет религиозных дам — сего элемента, от которого мельчает религия, как Волга от песку». Мели — от человека; сама же по себе религиозность глубока. Фраза — от человека; но слово — от Бога.

В приятии или неприятии людей Чехов руководствуется не обычными грубыми мерками: для него, художника, главную роль играют художественные, тонкие признаки, отсутствие или присутствие высшей эстетичности, «человеческого таланта»; иной раз одно слово, один жест значит больше, чем объективные достоинства или недостатки. И скорее, охотнее Чехов принимает, чем отвергает. У него — стремление найти хорошее, хорошего; у него — изумительно бережное обращение с чужой душою, непогрешимая, музыкальная чуткость. И в крупном, и в мелочах он жил так, что никому не делал больно и никто об него не ушибался. Облегчать отношения, выбирать соответственные, успокаивающие слова, разрешать жизненные неловкости — едва ли кто-нибудь знал это лучше, чем он. Любить страстно и патетично он не мог и не умел; расстояние между собою и другими он всегда соблюдал, но *maximum* того, что по совести и по темпераменту своему мог он людям давать, он давал, и в пределах своего внутреннего имущества был он тароват — внимательный, деликатный, осторожный. Вспомним хотя бы его приемы с чужим авторским самолюбием. Многие писатели спрашивали у него мнения о своем творчестве, и посторонние рукописи на его столе часто занимали больше места, чем собственные; и за этим столом он, как герой своего рассказа, нередко в изнеможении выслушивал эпопею какой-нибудь убийственной дамы. Но Чехов не бросал в нее пресс-папье[164]. Никому не отказывал он в своем совете и оценке. Здесь так легко обидеть, огорчить — он же, не поступаясь правдой, всегда находил для нее, для этой подчас горькой правды, такой тон, такую душевную интонацию (вообще, всю его писательскую и человеческую музыку делает ее невоспроизводимый тон), что едва ли кто-нибудь от его рецензии, соединения откровенности и пощады, испытывал обиду и боль. Так звучали слова Чехова, что сами авторы, вероятно, не без оттенка удовольствия читали на свой же счет его безобидные шутки: «Знаки препинания, служащие нотами при чтении, расставлены у Вас, как пуговицы на мундире гоголевского городничего»; «это не рассказ, а длинный ряд тяжелых угрюмых казарм»[165]. Как редактор Чехов и переделывал творения начинающих беллетристов; про один такой случай он пишет: «Из корабля я сделал гвоздь», и, вероятно, сам строитель огромного корабля должен был признать, что гвоздь оказался ценнее. Чехов знал, как жестоко и тяжело разрушать чужие иллюзии и как это, однако, необходимо порою в интересах самого иллюзиониста; и благородный критик хвалил все, что можно было по-

хвалить. Он помнил, какое счастье испытал он сам, почти неизвестный литератор, когда получил от Григоровича письмо, восхвалявшее его робкий, еще не уверенный в себе талант. «Ваше письмо, мой добрый, горячо любимый благовеститель, поразило меня, как молния. Я едва не заплакал, разволновался и теперь чувствую, что оно оставило глубокий след в моей душе. Как Вы приласкали мою молодость, так пусть Бог успокоит Вашу старость; я же не найду ни слов, ни дел, чтобы благодарить Вас» [166].

Сердечность Чехова, хотя и прикрываемая, все-таки светит и греет в ласковом звучании его писем, в этом именно из сердца идущем уменье с каждым отыскать надлежащий тон и тему, сделаться не внешним, а действительным собеседником чужой души. Это не оппортунизм: это — серьезность сердца. Замечательны в данном смысле, например, его письма к родственникам, людям совсем другого развития, других интересов и обычаев; невыразимо прекрасны письма к детям и о детях, которых так любил Чехов-человек и Чехов-писатель. Он охотно сочинял для них какие-нибудь «Сапоги всмятку» [167], пропущенные «цензором Пузиковым» и «одобренные ученым комитетом не только для детей, но даже и для генералов, архимандритов, непременных членов и писательниц»; он вообще согласился бы с Достоевским, что «через детей душа лечится». Маленький гимназист с большим ранцем, с «товарным вагоном» на спине, зажигал приветливые огоньки юмора и ласки, в его утомленных глазах. «Чтобы освежить и обновить воздух в своей квартире, я взял к себе в жильцы молодость в образе гимназиста-первоклассника, ходящего на голове, получающего единицы и прыгающего всем на спины... [168] К Финику приходил Иванов сообщить, какие заданы уроки. Будучи приглашен наверх, он пошел в комнату Финика, сам сконфузился — сконфузился и Финик. Угрюмо глядя в одну точку, он басом сообщил, что задано, толкнул Финика локтем в бок и сказал: “Прощай, Киселев”. И, не подавая руки, удалился. По-видимому, социалист» [169].

Душевная внимательность Чехова проявляется не только в словах, его моральное гостеприимство сказывается не только в деликатности личных отношений: его письма показывают нам, что тот Чехов, который в своих произведениях выступает как мечтатель, как певец лишнего человека, как созерцатель и поэт «неделания», — в своей личной жизни был редкий работник. В творчестве своем, не любя дельца, он почти не изображал и деятеля; в частном же быту он сам был именно деятелен. Порази-

тельно такое сочетание: Чехов-земец — между тем оно реально. Земский врач, земский практик старой симпатичной складки, провинциальный труженик, энергичный сотрудник в честном и черном труде, работник-демократ, участник заседаний, описей, статистики, прилежный сеятель земской нивы — это все живет, оказывается, в утонченной личности изящного, изысканного художника, психолога томных настроений, творца проникновенных элегий. Отзывчивый, социально увлеченный, Чехов проводит шоссе, строит школы, строит пожарный сарай, на колокольню выписывает зеркальный крест; во время открытия одной из школ крестьяне подносят ему образ и хлеб-соль, говорят благодарственную речь; он озабочен земской санитарией, ее теорией и практикой, он систематически и любовно обогащает таганрогскую общественную библиотеку, он вместе с другими организует народный дом, — покровитель больных и бедных, деятельный филантроп, друг деревни! Он пишет своих мрачных «Мужиков», но даме, только что купившей имение, советует: «В первое время не разочаровывайтесь и не составляйте мнения о мужиках». И умилительно читать его строки: «С мужиками я живу мирно, у меня никогда ничего не крадут, *и старухи, когда я прохожу по деревне, улыбаются или крестятся*. Я всем, кроме детей, говорю вы, никогда не кричу; но главное, что устроило наши добрые отношения, это — медицина» (да, он никогда не кричит; это — характерный признак его как писателя и человека). Он творит добро словом и делом, и крестьянки-старухи знают, почему они при виде его улыбаются или крестятся (можно ли достойнейший лавр вплести в венец Чехова?). В голодный 1892 год он так много работает в борьбе с голодом. Когда грозит холера («что-то гнусное, угнетающее и марающее есть в самом слове “холера”»), Чехов — санитарный врач без жалованья. Сам больной, слабый, близорукий, какая-то хрупкая человеческая драгоценность, он хлопочет, лечит («с августа по 15 октября записал 500»), ездит по скверным дорогам, мокнет на проливном дожде, трудится не покладая рук — благословенной руки писателя. «Дорог я не знаю, по вечерам ничего не вижу, денег у меня нет, утомляюсь я очень скоро» [170]. «Моя лень оскорблена во мне глубоко» [171], потому что он ленив поэтической леностью и, как Пушкин, больше всего любит «праздность вольную, подругу размышления», светлую неозабоченность. Но эту стихию художника, своего праздного пейзажиста из «Дома с мезонином», он в себе покорил, сделал великое дополнение и поправку к самому себе, и вот он не только восхищается культурной деятельностью врачей, успеха-

ми земской медицины, но и сам вносит туда свою труженическую долю. Так счастливо, что у него нет ложного стыда, ложной брезгливости, что эта нежная и нервная организация, эта душа-аристократка, красивая, одинокая и печальная, и себя приобщает к материальной прозе, к неэффективной работе медика. Вообще, соединение в Чехове поэта и врача, идеалиста и, если хотите, материалиста — единственное в своем роде. И хотя ему, поэту, «противно писать цифрами», он не отказывается от них: «Моя бедная муза надела синие очки и занимается этнографией и геологией». Привлекательно то, что он гордится своей «женою» — медициной, не сердится на все эти касторовые масла, не гнушается зрелищем своей деревенской амбулатории. Да и как же иначе? Ведь он собственной красотою преодолевает некрасивость жизни: он глубоко убежден в соединимости душевного идеализма с самой материалистической профессией. И перед одной писательницей Чехов с такою милой обиженностью заступается за гинеколога: «Все гинекологи — идеалисты»; один из них ходит на первые представления и «потом *громко бранится около вешалок*» (какой штрих!), «уверяя, что все авторы обязаны изображать одних только идеальных женщин» [172].

Письма Чехова рисуют его далеко не равнодушным и к русской общественности. Он так приветствует юбилей Чупрова [173] и находит, что «нужен хоть кусочек общественной и политической жизни, хоть маленький кусочек»; он оценивает молебен по случаю бунта, «окропление розог святой водою»; в Венеции думается ему о том, что «русскому человеку, бедному и приниженному, здесь, в мире красоты, богатства и свободы, нетрудно сойти с ума»; пророчески говорит о Порт-Артуре Чехов, что с этим незамерзающим портом, с этой «незамерзающей Феодосией на восточном берегу», мы «наживем себе массу хлопот», и он «обойдется нам дороже, чем если бы мы вздумали завоевать всю Японию».

Та горькая игра на силах притяжения и отталкивания, которую переживал в себе Чехов по отношению к людям и которая от оскорбленной общительности заставляла его уходить в одиночество (кто не получает соответственной реплики, тот молчит), — она же характеризует и его общее восприятие жизни. Здесь тоже борются между собою жизнерадостность и апатия, искрометная шутливость и грусть. Чувство жизни и равнодушие к ней, очарование и разочарование, на глубокой подпочве меланхолии, одерживают попеременные победы. «Жить не особенно хочется, и жить как будто бы надоело»; «не знаешь, что

делать с жизнью»; «когда я бываю серьезен, то мне кажется, что люди, питающие отвращение к смерти, нелогичны» [174]; «надоело собственное присутствие». Особенно с тех пор, как случился с ним скандал, т. е. хлынула кровь горлом, и лег он в клинику Остроумова, — с этого момента... «клонит мою головушку на подушку» и «все хочется лежать», и еще глубже замыкается он в тишину и чистоту своего внутреннего мира. Т. е. внешний процесс жизни, конечно, продолжается, и строится дача под Ялтой, и собственноручно сажает он для будущего сада, «сада-дилетанта», розы, камелии, лилии, туберозы, и как житель татарской деревни он шутит над своим «переходом в магометанскую веру» и подписывается уже Осман Чехов; и за границу он едет, в Ниццу и в Париж (где «климат очень здоров, особенно в Moulin rouge»); и назначают его членом попечительного совета в ялтинскую женскую гимназию, так что он «имеет право носить мундир VI класса» и «с важностью ходит по лестницам гимназии, и гимназистки в белых пелеринах делают ему реверанс»: и продает Марксу свои сочинения, — но все это исходит не от последних глубин его души, все это лишь набрасывает на них какой-то покров, застилая от чужих взоров и боль, и скорбь, и ожидание смерти. Он устал и себе желает того, что одна корреспондентка позабыла ему пожелать, — «желания жить». Но и раньше, до того как выяснилось ему окончательно, что он — moriturus [175], перемежал в себе Чехов любовь к жизни и смертную тоску. На охоте вместе с Левитаном убил он вальдшнепа, и от этого самому больно и совестно: большие черные глаза птицы, «удивленной» смертью, прекрасная одежда — «одним красивым влюбленным созданием стало меньше» [176]. Это настроение еще возрастает, конечно, от более сильных жизненных зрелищ — того, например, которое вдохновило его на «Гусева». «Когда глядишь, как мертвый человек, завороченный в парусину, летит, кувыркаясь, в воду и когда вспоминаешь, что до дна несколько верст, то становится страшно и почему-то начинает казаться, что сам умрешь и будешь брошен в море» [177]. Вот похороны на Сахалине: «холодно, сыро; в могиле вода; каторжные смеются; видно море». И в то же время готово сердце застенчиво раскрыться для всех тонких нюансов жизни, для идущих от нее красот и радостей. И в душе, которая так умеет грустить, в этой же печальной обители, непоследовательно и странно, но столь желанно, трепещет остроумная проказливость, стихия неудержимого комизма. Сцена в вагоне: «Маша (сестра Мария Павловна) во время дороги делала вид, что незнакома со мной и с Семашко, так как с нами в одном

вагоне ехал проф. Стороженко, ее бывший лектор и экзаменатор. Чтобы наказать такую мелочность, я громко рассказывал о том, как я служил поваром у графини Келлер и какие у меня были добрые господа; прежде чем выпить, я всякий раз кланялся матери и желал ей поскорее найти в Москве хорошее место». Про ту же любимую сестру, «стерегущую нашу репутацию со строгостью и мелочностью придворной дамы, честолюбивую и нервную», мы узнаем, что она «ходила к подругам и всюду трезвонила»[178], когда Чехов получил от Академии пушкинскую премию и, уже не Чехов, а «Шиллер Шекспирович Гете», чувствовал себя в эти дни, «как влюбленный»[179]. Случилось Чехову и шафером быть — на свадьбе доктора с поповной: «соединение начал умерщвляющих с отпевающими». Вот он «вернулся с охоты: ловил раков». «Поймал одного головля, но такого маленького, что впору ему не на жаркое идти, а в гимназии учиться». Знакомого поэта Чехов называет: «Ваше Вдохновение». На представлении «Иванова» только два актера знали роль — «остальные играли по суфлеру и по внутреннему убеждению». «В Екатеринбурге все извозчики похожи на Добролюбова»; некто, «загримированный Надсоном, старается дать понять, что он писатель». «Чтобы вынырнуть из пучины грошовых забот и мелких страхов (мучит, как зубная боль, безденежье), для меня остался только один способ безнравственный: жениться на богатой или выдать “Анну Каренину” за свое произведение». «Весьма утешительно, что меня перевели на датский язык. Теперь я спокоен за Данию». «Я буду там (в Севастополе) incognito, запишусь в гостинице так: граф Черномордик». На фотографии будущая жена Чехова «немножко похожа на евреечку, очень музыкальную особу, которая ходит в консерваторию и в то же время изучает на всякий случай тайно зубоврачебное искусство и имеет жениха в Могилеве».

Все эти шутки и вся эта милая интимная жизнь (то, например, что он любил хорошую почтовую бумагу, и купил себе новую чернильницу, и купил себе за границей три шелковых галстука) — это в его письмах не только не оставляет нас безразличными, но и сближает и *роднит* с Чеховым, и радуешься вместе с ним, радуешься за него этой новой чернильнице и дорогой бумаге... Это все — от солнца, которое так любил певец сумерек и хмурых людей. Это все — от весны, которую так благодатно чувствовал и лелеял человек, одолеваемый осенней тоскою. «Глядя на весну, мне ужасно хочется, чтобы на том свете был рай». «Какие свадьбы нам попадались по пути, какая чудная

музыка слышалась в вечерней тишине и как густо пахло свежим сеном! То есть душу можно отдать нечистому за удовольствие поглядеть на теплое вечернее небо, на речки и лужицы, отражающие в себе томный и грустный закат»[180]. «Весна. Сбор всех частей. Шум. Если бы я служил в департаменте государственной полиции, то написал бы целый доклад на тему, что приближение весны возбуждает бессмысленные мечтания». «У нас природа грустнее, лиричнее, левитанистей» (чем в Крыму, где «ветер — сухой и жесткий, как переплет»). Друг Левитана, друг «левитанистой» природы, Чехов дал в письмах такие картины ее, что они просятся и в его рассказы; да и вообще в этих письмах виден тот прекрасный материал, из которого строил он свое художество. Вот, например, в письме к сестре — драгоценная чеховская миниатюра, удивительная жемчужина, законченное художественное произведение в нескольких строках: «В Севастополе в лунную ночь я ездил в Георгиевский монастырь и смотрел вниз с горы на море; а на горе — кладбище с белыми крестами. Было фантастично. И около келий глухо рыдала какая-то женщина, пришедшая на свидание, и говорила монаху умоляющим голосом: "Если ты меня любишь, то уйди"».

Поэт белого, живописец белых цветов вишневого сада уже показывает себя в этих пленительных строках: «Стволы яблонь, груш, вишен и слив выкрашены от червей в белую краску; цветут все эти древеса бело, отчего поразительно похожи на невест во время венчания: белые платья, белые цветы и такой невинный вид, точно им стыдно, что на них смотрят. Каждый день родятся миллиарды существ».

«Тихие, благоухающие от свежего сена ночи, звуки далекой, далекой хохлацкой скрипки, вечерний блеск рек и прудов, хохлы, девки... Соловей свил себе гнездо, и при мне вывелись из яиц маленькие, голенькие соловейчики... На пасеке обитает дед, помнящий царя Гороха и Клеопатру Египетскую»[181].

«У нас великолепный сад, темные аллеи, укромные уголки, речка, мельница, лодка, лунные ночи, соловьи, индюки... В реке и в пруде очень умные лягушки. Мы часто ходим гулять, причем я обыкновенно закрываю глаза и делаю правую руку кренделем, воображая, что Вы идете со мною под руку».

«Природа и жизнь построена по тому самому шаблону, который теперь так устарел и бракуется в редакциях; не говоря уже о соловьях, которые поют день и ночь, о старых запущенных садах, о забитых наглухо, очень поэтичных и грустных усадьбах, в которых живут души красивых женщин; не говоря уже о ста-

рых, дышащих на ладан лакеях-крепостных, недалеко от меня имеется даже такой заезженный шаблон, как водяная мельница с мельником и его дочкой, которая всегда сидит у окна и, по-видимому, чего-то ждет»[182].

Поэтическая идиллия радовала Чехова; чувствовать себя «лордом», т. е. не платить за квартиру, а жить в собственном «имении» (к живому инвентарю его были причислены и два щенка — Мюр и Мерилиз, или два такса — Бром и Хина), это было восхитительно; посадить самому 60 вишен и 80 яблонь — такая радость! «Ужасно я люблю все то, что называется в России именьем: это слово еще не потеряло своего поэтического оттенка». В имении, на лоне деревенской тишины, скучно, однако, без музыки, без литературы, без вестей о Толстом, которого он «любит очень», у которого «понимает каждое движение бровей» («Напишите мне что-нибудь про Льва Толстого... Толстой-то, Толстой! Это по нашему времени не человек, а человечище, Юпитер»). Вообще, без литературы любимой Чехову жизнь не в жизнь. И он сетует, что где-нибудь в Ялте (и не в одной Ялте) можно говорить «только о литераторах», а он предпочитал всегда литераторам литературу. Он помнит ее глубиною своего сердца. Рыцарь писательства, рыцарь без страха и упрека, без недоброжелательства и зависти, Чехов ласково приветствует первые литературные шаги Максима Горького и дает ему столько верных и метких указаний. Товарищески предостерегает он его, между прочим: «Не изображайте никогда земских начальников. Нет ничего легче, как изображать несимпатичное начальство, читатель любит это, но это — самый неприятный, самый бездарный читатель»[183]. Чехов понимал, что должен быть не только даровитый писатель, но и даровитый читатель. Он много страдал от читателей бездарных...

Весенняя и летняя деревня вдохновляет Чехова, но трудно зимою: «однообразие сугробов и голых деревьев, длинные ночи, лунный свет, гробовая тишина днем и ночью, бабы, старухи — все это располагает к лени, равнодушию и к большой печени». Хорошо, что за воротами — лавочка, на которой можно посидеть и, «глядя на бурое поле, подумать о том, о сем».

Но мы знаем, что как человек Чехов не только сидел на лавочке, на завалинке, не только созерцал и думал о том, о сем, — он с домоседом сочетал в себе путешественника, и были в его жизни героические моменты. «На душе спокойнее, когда вертишься». Он достаточно вертелся по свету, этот любитель лавочки. По его убеждению, свой корабль нужно «пускать пла-

вать по широкому морю, а не держать его в Фонтанке», и нельзя на это возражать, что только большому кораблю — большое и плавание. Чехов верил, что мы сами ограничиваем свои просторы, и что, в сущности, каждая душа создана для нравственного мореплавания. Максиму Горькому он советует всю полноту жизни, далекие дороги, мирской шум, путешествие в Индию[184]. «Когда в прошлом есть Индия, долгое плавание, то во время бессонницы есть о чем вспомнить», а почти всякому предстоят бессонные ночи перед последней беспробудной ночью, и надо к ним готовиться... Чехов любил «понюхать палубы, моря»[185], знал не только Европу, но и Амур, Байкал, Цейлон: его мучительно трудная поездка на Сахалин обнаруживает в его тихой душе такие порывы, такое любопытство духа, такую чрезвычайную заинтересованность, каких многие от него и не ждали. То, что он видел на Сахалине, где «мы сгноили в тюрьмы миллионы людей»[186], должно было на сердце его наложить лишнюю тень, провести в нем лишнюю борозду мрака. Но уже и по дороге туда как страдал Чехов! Он рассказывает об этом в своей обычной юмористической манере; он «купил себе большой ножик для резания колбасы и охоты на тигров, вооружен с головы до ног», но вооружение не спасало его от голода и грозных опасностей. Он «в лютый мороз» и метель сбился с дороги, «напужался страсть»; не раз его жизнь висела на волоске, и он вообще испытал на своем веку трагические ощущения. Не трагично, но и не легко и такое состояние: «Всю дорогу я голодал, как собака. Даже о гречневой каше мечтал. По целым часам мечтал».

«Напужался страсть...» Однако жил Чехов так, что своего испуга перед жизнью и перед смертью он не показывал. Напротив, перед жизнью и перед смертью у него — чувство достоинства, человеческая гордость. Спокойно, не обнаруживая своих страданий, описывает он ужасы не только чужие, но и свои. Излияний он себе не позволяет. На его глазах умирали — бледнее становился Чехов, но сохранял все то же человеческое достоинство и сдержанность. Умер его брат-художник (перед смертью завел он себе котенка, играл с ним, умирая). «Вчера, 17 июня, умер от чахотки Николай. Лежит теперь в гробу с прекраснейшим выражением лица. Царство ему небесное, — а Вам, его другу, здоровья и счастья»[187], — трогательно прибавляет Чехов. Он знал, что конец Николая был неминуем; но когда у постели больного сменил его третий брат, измученный Чехов уехал подышать другим воздухом. И как бы в наказание, несмотря на лето, погода за-

стигла его в пути ужасная: холод, ветер, грязная дорога, серое небо, слезы на деревьях; и как только он приехал на место ожидаемого отдыха, явился из Миргорода мужичонка «с мокрой телеграммой: Коля скончался». Сейчас же обратно. В Ромнах надо было ждать поезда с семи часов вечера до двух ночи. «Помню, сижу в саду; темно, холодище страшный, скука аспидская, а за бурой стеною, около которой я сижу, актеры репетируют какую-то мелодраму» [188].

Самообладание, целомудренность души, страдающей про себя, не на людях, — все это осуществлял Чехов и перед лицом собственной горькой судьбы. Иссякают медленно и неуклонно его бедные дни; «жизнь идет и идет, а куда — неизвестно»; больно читать о его болях. «Нет числа недугам моим». «Бываю здоров не каждый день». «Здоровья своего я не понимаю». Но нет — врач, он его хорошо понимал... «Вы совершенно верно изволили заметить, что у меня истерия. Только моя истерия в медицине называется чахоткой». Метался он по свету в поисках воздуха для своей больной груди, в поисках солнца, в томлении духа и тела. Он всю жизнь умирал. Но не жаловался, других своей болезнью, своей «истерией» не изводил, не стеснял и, не изменяя своему юмору, спокойно-печальными глазами своими смотрел в глаза подходившей смерти, выдерживал ее пристальный взгляд. Великодушный к жизни и благодарный, он не делается брюзгой, не хандрит и мать свою поучает: «В Ялте тоже воют собаки, гудят самовары и трубы в печах... Как бы ни вели себя собаки и самовары, все равно после лета должна быть зима, после молодости старость, за счастьем несчастье и наоборот; человек не может быть всю жизнь здоров и весел, его всегда ожидают потери, он не может уберечься от смерти, хотя бы был Александром Македонским, и надо быть ко всему готовым... Надо только, по мере сил, исполнять свой долг, и больше ничего». Это не морализм, не прописная сентенция; это — глубокое убеждение Чехова, и сам он тихо претворял его в свою жизнь, в свою короткую жизнь. Он преодолевал «чеховские» настроения своих же рассказов и пьес — все это тоскливое завывание собак и ветра в трубе; он жил живою жизнью и до конца исполнил свой долг. Даже больше дал он России, чем должен был ей, — дал не только свои литературные произведения, но и свои письма, которые продолжают его писания и которых нельзя исчерпать никакими цитатами: столько в них чарующей содержательности, ума и сердца. И свидетельствуют они о том, какая с Чеховым дорогая и красивая душа отдышала, какие царили в ней, помимо талан-

та, живые очарования и тихий свет. И волнуют они зрелищем нашей горестной земной судьбы, от его личной жизни какие-то общие раскрывая горизонты в даль и сущность каждого человеческого жребия.

«Moritūri te salūtant» *, — писал Чехову один старик; этот moriturus надолго пережил своего молодого корреспондента. Уже исполнилось восемнадцать лет с тех пор, как смерть прекратила корреспонденцию Чехова, поставила ей точку (ведь смерть праздными считает все наши занятия), с тех пор, как начали служить панихиды по рабе Божьем Антоне. И так как похоронили его рядом с могилой его отца, то иногда в общей молитве поминают и раба Божьего Павла — соединяют знаменитого сына и безвестного отца в этом знаменательном соседстве и тожестве человеческих судеб, в демократической республике смерти...

17 января 1904 года, в день рождения Чехова, в день сценического рождения его лебединой песни, навсегда облетели для него белые цветы «Вишневого сада», и на сцене Художественного театра с любимым писателем навеки прощалась, как сознали потом, давала ему последнее нравственное целование его тоже любимая Москва, идеал его и наших трех сестер. Длинной вереницей проходили депутации, мужчины в черном и дамы в белых платьях, и говорили ему речи, и славили, славили его. В театральной зале шумела своим зеленым шумом, весенним шумом страстная молодежь, и не было конца бурной овации. А Чехов стоял смущенный и бледный, с улыбкой на истомленном лице, и обычным для него светом юмора и печали загорались через pince-nez его задумчивые глаза. Он слушал хвалы и приветствия, и кругом него были цветы и лавры. Он пожимал руки мужчинам и целовал руки у женщин. Он слушал и часто покашливал. Его просили сесть в кресло: помнили, что он болен, что он слаб, и когда в адресах говорилось о его бессмертии, слишком ясно было, что имели в виду бессмертие только духовное... И в самом деле, через полгода опять цветы и лавры, опять волнуется многотысячная молодежь, опять — хвалебные речи; но все это уже в отсутствие Чехова, на его похоронах, на кладбище Московского Девичьего монастыря, где в тесном живописном уголке, под тенью расцветавшей липы, подле своего отца, недалеко от близкого ему и при жизни поэта Плещеева, нашел Чехов и себе свой последний приют. Туда совершаются и теперь паломничества молодежи;

* Идущие на смерть приветствуют тебя (*лат.*). — *Примеч. ред.*

с соседних Женских Курсов приходят на его могилу обитательницы поэтического Девичьего Поля, юные курсистки, его любимицы, русские девушки, сестры трех сестер, и кладут на эту раннюю могилу свои скромные цветы, пушистые вербы и ветки с вишневых деревьев, и думают о нем, и тоскуют по нем, и точно слушают, как звучит его нежная элегия, как плачет и поет, и пленяет грустная и сладостная скрипка Чехова...



М. НЕВЕДОМСКИЙ

Без крыльев

А. П. Чехов и его творчество

Творчество Чехова... Если судить по «литературе предмета», то вряд ли найдется во всей нашей беллетристике более сложная задача для критической характеристики, чем творчество этого грустного художника. Это положительно загадка какая-то... Литература о Чехове не бедна. Мы имеем целый ряд критических статей о нем, а также воспоминаний-характеристик. Но, на мой взгляд, вопрос все же мало подвинут к решению: ни интимная суть его творчества, ни самая личность художника не обрисовываются достаточно определенными чертами...

«Чехов был демократом, он мечтал о торжестве демократических идеалов»,— пишет в своей статье о Чехове г-н Львов в апрельской книжке 1905 г. «Образования» [1]; а несколькими строками ранее тот же критик замечает: «К несчастью, он не дожил до “настоящего дня”, когда даже и слепые прозрели», и т. д., — объясняя этим отсутствие «молодой России» в галерее чеховских типов и лишь редкие и «символические» у него проблески света... Чехов не дожил до того дня, когда *слепые* прозрели. Но ведь *зрячие*, очевидно, прозрели и видели все, что надлежало видеть, и ранее, и, вероятно, довольно давно видели... Почему же не видел этого «тонкий, чуткий», по признанию того же критика, «художник-демократ»? Г-н Львов не останавливается даже на этом вопросе. А ведь вопрос это совсем немаловажный, это именно одна из «загадок», которые загадал покойный беллетрист: такому «зрячему» художнику, как Чехов, необходимо было дожить до времени, когда прозревают и слепые, чтобы видеть...

«Холодная кровь», — кратко и жестко резюмирует свою характеристику Чехова покойный Н. К. Михайловский. Это в

первой его заметке о Чехове, написанной по поводу сборника «Хмурые люди»[2]. А вот слушательницы московских высших курсов в своей телеграмме к вдове покойного художника ценят в Чехове именно то, что он учил их «*любить и жалеть* наших хмурых людей». Опять загадка.

Г-н Булгаков (Новый путь. 1905. Январь—февраль[3]) усмотрел в Чехове с одной стороны «оптимо-идеалиста», а с другой — какого-то тайного приверженца христианства, нечто вроде евангельского Никодима[4]. Это, положим, можно объяснить обычной рьяностью неофитов, стремящихся во всем и во всех усматривать элементы недавно обретенной ими истины. Но ведь должны же в творчестве Чехова хотя бы отсутствовать отрицательные данные для такой характеристики, должны же отсутствовать всякие признаки, мешающие новому пророку причислить его к «избранным». А между тем г-н Шестов в «Вопросах жизни» (март 1905 г.[5]) в своей тонкой и интересной статье о Чехове счел себя вправе дать ему такую характеристику: «Искусство, наука, любовь, вдохновение, идеалы, будущее, — переберите все слова, которыми современное и прошлое человечество утешало или развлекало себя, — стоит Чехову к ним прикоснуться, и они мгновенно блекнут, вянут и умирают»; а немного далее: «Мопассану часто приходилось делать напряжения, чтобы справиться со своей жертвой. От Мопассана сплошь и рядом жертва уходила хоть помятой и изломанной, но живой. В руках Чехова все умирало»... Ясно, что, по мнению г-на Шестова, Чехов не столько «тайный» приверженец религии г-на Булгакова, сколько явный пессимист, «сверлящим скептицизмом» своим разрушающий все религии... Я нарочно взял характеристики по существу, попытки определить идейную сторону чеховского творчества. И мне кажется, достаточно указать на эти диаметрально противоположные, исключающие одно другое определения, чтобы признать, что чеховское творчество действительно нечто «загадочное»...

Г-н Мережковский пошел еще дальше г-на Шестова: в статье «О Чехове» (сборник «Грядущий Хам»[6]) он, с высот своей новой «религии Троицы», уподобляет Чехова за атеизм «голому босяку», а об его миросозерцании, как впрочем и о миросозерцании всей современной интеллигенции, говорит: «Это-то и есть истинная смерть, не только телесная, но и духовная, предсказанная в Апокалипсисе», и т. д. И так повелось исстари. Еще г-н Протопопов доказывал, что Чехов лишен всякой «общей идеи»[7], а г-н Скабичевский, наоборот, называл его «крайним идеалистом»[8]. Тот же «крайний идеализм» усматривает

теперь в Чехове г-н Волжский, оговариваясь лишь, что этот идеализм *пессимистический*[9]; г-н Батюшков, совпадая с г-ном Булгаковым, увидевшим в Чехове «оптимо-идеалиста», решительно протестует против «ходячих» обвинений Чехова в пессимизме (сборник «На памятник Чехову»[10]), и вопреки г-ну Львову, превратившему Чехова чуть не в социал-демократа, уверяет (в «Мире Божием»), что, доживи Чехов до наших дней, он, наверное, был бы *кадетом*[11].

Г-н Горнфельд, обладающий вообще несколько «спенсеровским» типом мышления, находит чисто спенсеровское утешение в том соображении, что разноречие критиков есть лучшее доказательство оригинальности и *значительности* дарования писателя[12].

Это, пожалуй, и утешительно, но не совсем справедливо и во всяком случае мало подвигает вперед нашу задачу. От всех этих разноречивых характеристик остается только одно прочное и несомненное residuum[13]: гг. критики очень склонны трактовать объект своей критики по образу и подобию своему. Из этих характеристик мы узнаем, главным образом, что г-н Львов — несомненный демократ, г-н Булгаков — очень рьяный в деле прозелитизма философически-утонченный христианин, подобно некоторым ксендзам или Чичикову вербующий даже «мертвые души», г-н Шестов — писатель со сверлящим скептицизмом, г-н Батюшков — «оптимо-идеалист» с явной слабостью к партии *К-Д.*, и т. д. Все, это, конечно, очень интересно. Однако кто же сам-то А. П. Чехов? Этот тоже небезынтересный вопрос, мне кажется, остается открытым.

А что касается утешительности, которую г-н Горнфельд усматривает в самом факте разноречивости оценок, то да будет мне позволено указать, что о Шекспире, Гёте, Пушкине так не разноречат. И дело тут не в исторически отстоявшейся оценке, не в том, что это уже художники далекого от нас времени, относительно которых человечество уже успело «столковаться», а в том, что у каждого из них вполне определенный и главное — *гармонический* облик. Современники спорили о них потому лишь, что не достигли до их понимания. Дольше и разноречивее спорили о таких художниках, как Байрон, Ибсен; но это вызывалось совершенной новизной их идей, — тем, что они говорили «новое слово» и притом такое, которое сполна отрицало все, до того «установленное». Может быть, Чехов сказал такое «слово»? Это было бы настоящее утешение, но вряд ли кто станет утверждать что-либо подобное. А вот о Гейне, с его резко дисгармоническим творчеством, спорили долго

и спорят страшно разноречиво и до сих пор. Стало быть, дело не в величине таланта...

Мне кажется, что неудача в попытках столковаться относительно А. П. Чехова до известной степени обусловлена и самыми критическими приемами, которых придерживались авторы указанных характеристик.

Есть, в сущности, три основных приема для литературной критики.

Один — прием Добролюбова и Писарева — чисто публицистический. «Мне нет никакого дела до самого автора и до того, что он хотел сказать своими произведениями. Я беру изображаемые им явления жизни и пользуюсь ими как материалом». Так приблизительно формулирует задачу критики Писарев. И по-своему он совершенно прав. Был бы совершенно прав и г-н Львов, например, если бы он ограничился публицистическим использованием «материала», поставляемого произведениями Чехова, и не старался отбросить отраженный свет от своей публицистики на облик самого автора. Материал использован, и хорошо, — цель достигнута, а самого автора надо оставить в покое.

Другой тип критики — субъективно-философский. Критик исходит из определенного философского миросозерцания и классифицирует идеи и тенденции автора, наиболее, с его точки зрения, существенные. Это может повести к одностороннему, но все же интересному результату, если только объектом критики служит писатель с определенным и гармоническим строем мыслей. Мы можем соглашаться или не соглашаться с выводами такого критика, смотря по тому, принимаем или нет его исходную точку, но, во всяком случае, тут всегда выдвигается какая-нибудь существенная сторона автора, и в логической внутренней связи с ней, по отношению к ней, располагается в известной перспективе все прочее. И «христианский» пыл г-на Булгакова, и «сверлящий» критицизм г-на Шестова привели бы к таким результатам, если бы они трактовали так Тургенева, Толстого, Достоевского, а из современников наших Горького или Андреева. Но в применении к «загадочному» чеховскому творчеству этот прием оказался неудачным. Вышло не только односторонне, но оценка как бы попала не в то место, прошла *мимо* Чехова, не задевая его.

Третий и наиболее, по-моему, плодотворный критический прием применен к Чехову не был.

Это синтетический прием. Он слагается из попытки психологической характеристики самого автора и из анализа идей и

мотивов его произведений при свете того образа, который получается в результате первой характеристики. Тут получается как бы circulus viciosus[14]. Об авторе судим по его произведениям, а затем обратно, исходя из представления о нем, объясняем его творчество. Но это только кажущееся неудобство и только *формально* «порочный круг».

В самом деле, ведь это самый привычный для нас прием в жизни. Познаем ли мы когда-нибудь иначе людей, с которыми в жизни сталкиваемся? Где тот педант, который в жизни составлял бы себе представление о знакомых лишь по высказанным ими «идеям» и их поведению? Это было бы вполне логично, никакого «порочного» круга в себе не заключало бы, и, однако, всякий признает, что в результате такого знакомства получилось бы лишь полное, тупое непонимание. Мы в этих случаях предпочитаем «круг». По лицу, по интонациям голоса, по жестам,— *по впечатлению,* словом,— мы при первом же знакомстве составляем себе примерное понятие о человеке, а затем, уже при свете этого понятия, вглядываемся в речи и дела. А на самом деле и круга-то никакого нет. Первоначальное представление получается главным образом путем интуиции, художественного понимания, в дальнейшем преобладает логика, рациональное, «диалектическое» толкование. Так же должно, на мой взгляд, обстоять дело и в области литературной оценки. Да в большей или меньшей степени, бессознательно, по большей части, этим «двойственным» методом все критики и пользуются. Классические характеристики Белинского, являвшегося представителем *философской* критики, служат лучшим тому примером. Мне кажется, надо только делать это сознательно, не предаваясь ложному страху перед «кругом», возвести это в систему. И в писаниях каждого беллетриста можно подслушать своего рода «голос», «интонацию», подсмотреть «жесты», — свести с ним *первое знакомство.* Это, конечно, будет субъективно-художественное понимание, зыбкий фундамент. Но иного, более твердого, здесь и быть не может. И только ставши на этот фундамент, мы получаем уже полный простор для классификации с точки зрения «системы», для оценок и выводов, для полной, синтетической характеристики.

Если всякое суждение, все равно логическое ли или художественное, есть известное взаимоотношение между мыслящим субъектом и объектом его мышления, то ясно, что для оценки суждения и даже для *понимания* его нам необходимо составить себе представление об обоих факторах — о субъекте в

такой же мере, как и об объекте. Чтобы «понять» фотографию звезды, нам нужно знать не только расстояние ее от Земли, но и свойство (силу увеличения) телескопа. А там, где изучается такой *субъективный* и иррациональный по существу своему процесс, как художественное творчество, знакомство с *субъектом* его, очевидно, является особенно важным.

Заслуга покойного Н. К. Михайловского в области критики, по-моему, сводится именно к тому, что он усложнил наивно-публицистические приемы добролюбовской и писаревской эпохи элементами этого синтетического метода. Однако в качестве последовательного публициста он в характеристике автора сосредоточивался почти исключительно на публицистических, гражданских элементах его облика. От того, разумеется, результаты «интуиции» выходили несколько односторонними, иногда несправедливыми. Так, в частности, по отношению к Чехову ему пришлось впоследствии смягчить свой «жесткий» первоначальный приговор...

Попытаемся же завести с Чеховым «первое знакомство». Звучит это, благодаря подвернувшейся мне под перо фразеологии, грустным парадоксом, но в отношении умерших писателей такое знакомство облегчается в известной мере наличностью воспоминаний-характеристик. Затем в подобных случаях удобнее обращаться и к условиям окружающей жизни, к влиянию *среды*, исторической обстановки, воспитавшей художника. Мы воспользуемся и тем, и другим, заглянем и в «воспоминания» о Чехове, и в *среду*, его взрастившую.

Писания Чехова всегда производили на меня впечатление несколько затуманенного зеркала. Точно на гладкую, идеально отшлифованную поверхность стекла кто-то «надышал», и зеркало покрылось дымкой, некоторой *матовостью*. Правильно и во всем своем разнообразии отражаются в нем предметы, но чуть-чуть тусклы краски, не совсем отчетливы очертания. В образах Чехова есть всегда что-то недосказанное, и всегда они сероватые, грустно-матовые, точно автор боится или не может передать все, что знает о своих персонажах. Я, конечно, говорю здесь о втором «хмуром» периоде чеховского творчества. В первый, коротенький, — всего два-три года, — период *Антоши Чехонте*, период «Стрекозы» и отчасти «Нового времени», зеркало было совсем светлое. Это было время веселого смеха,

чистого комизма... Да и потом, до самого конца, чуть доходило до смеха, чуть отражалась комическая фигура, она неизменно попадала в светлое место на зеркале, и изображение так и высовывалось из общего фона, яркое и отчетливое... Вспомните приказчика Епиходова или прогоревшего помещика Симеонова-Писчика[15] в «Вишневом саде», — разве не тот же Антоша Чехонте высмеивает их добродушно-светлым смехом? Но «специальность» Чехова — полуясные *матовые* образы. Сравните с ними многоцветных, полных крови и жизни, «живых» людей, вышедших из-под пера Л. Толстого, таких пластичных и выпуклых, что, кажется, вокруг них обойти можно... Или прозрачные, насквозь видные образы Тургенева... Ясны и прозрачны и образы-идеи наших неромантиков, набросанные красочно-яркими нетерпеливыми мазками романтика Горького, или очерченные тонкой символической кистью Л. Андреева... В длинном ряду старых и новых наших художников совсем особняком стоит матово-грустный Чехов.

Любопытно, что авторы «воспоминаний» отмечают у Чехова *матовый* голос, грустный и несколько глухой сдержанный баритон. А наряду с этим все они упоминают и о необыкновенном, светлом *«чеховском смехе»*, который уцелеет у него до конца, за все долгие годы болезни и «хмурости».

Г-н Щеглов (в «Приложениях к Ниве»[16]) рассказывает, что Чехов всегда носился с идеей — написать хороший водевиль. «Да, водевиль есть вещь, а прочее все гиль!» — будто бы цитировал иногда Чехов грибоедовского Репетилова.

«Он очень любил шутки, нелепые прозвища, глупости, мистификации», — вспоминает г-н Бунин (III сборник «Знания»). Заведя разговор о литературе и превознося лермонтовскую «Тамань», Чехов заметил: «Не могу понять, как мог он, будучи почти мальчиком, сделать это! Вот бы написать такую вещь да еще водевиль хороший, тогда бы и умереть можно!»[17]

Воспоминания г-на Щеглова относятся еще к периоду связи Чехова с «Нововременцами»: он виделся с Чеховым в последний раз в 97-м году. Разговор, приводимый г-ном Буниным, происходил в самые последние годы Чехова. Мечта о «водевиле» все еще жила в нем.

Сочетание «светлого смеха», любви к смеху и «матового» голоса — в прямом и переносном смысле — очень характеристичное для Чехова сочетание. Мне даже кажется, что этим сочетанием определяется в существенных чертах весь его облик, что оно может служить тем «сезамом», от которого раскрываются таинственные двери его творчества.

* * *

Смех, чувство комического есть реакция на такие внешние впечатления, которые идут вразрез с установленным, глубоко залегшим в сознании представлением о смысле предмета. По школьному определению, комизм состоит в противоречии между формой и содержанием. Содержание мы мыслим, форму мы видим, и если она не пристает к содержанию, если идет к нему, «как корове седло» или «вороне павлиньи перья», — мы смеемся. Таким образом, комизм, это — как бы реванш, отместка за попранные права сущности, идеи, как бы реабилитация этих прав. Белинский любил пользоваться гегелевским определением комического писателя: область комического есть область «видимостей», «кажущегося», а не «действительного сущего», и писатель-комик вскрывает всю несостоятельность и незаконность мира случайностей, «отрицающих идею». Это определение вполне укладывается в только что приведенное мною.

Я бы сказал, что дарование чеховское было прежде всего *комическое.*

Об этом свидетельствует не только *созданный им у нас жанр комических очерков,* не только все эти перлы комизма («Злоумышленник», «Хирургия», «Накануне поста» и т. д., и т. д.), которыми пересыпан весь ранний «веселый» период его творчества, и не тот рецидив «смеха», который я уже отметил в его последней драме, но и вечное, не покидающее его на протяжении всей деятельности пристрастие к *«противоречию между формой и содержанием».* Светлый смех исчезал. Болезнь, начавшаяся еще в конце 80-х годов (г-н Бунин, ссылаясь на письмо А. П. Чехова к сестре от 1887 года, думает, что легкие Чехова уже тогда были тронуты туберкулезным процессом[18]), и мрачное безвременье, взрастившее Чехова, сделали то, что беззаботно-веселый Антоша Чехонте превратился в «матового», хмурого писателя-«нытика», как он сам иронически себя называл; тронулась в путь длинная процессия этих серых, безнадежных образов — лишних, бессильных, замученных людей, и затянула хором унылую песнь о своей несостоятельности... Но *формально* в своей концепции Чехов оставался верен прежнему *комическому* приему. Художественный рычаг, с которым он подходил к явлениям жизни, остался тот же: искание *противоречий...*

Что вызывает наш *смех* в «Злоумышленнике»?

С одной стороны, идиллическая наивность мужика, видящего в отвинченной от рельсов гайке лишь грузило для удочки, ибо: «ежели ты живца или выползка на крючок сажаешь, то нешто он пойдет ко дну без грузила?.. Черт ли в нем, в живце-то, ежели поверху плавать будет!..» С другой стороны — этот следователь с глубоким серьезом искореняющий «злую волю» по 1081 статье, в глазах которого та же злополучная гайка — достаточное основание, чтобы видеть в рыболове достойного каторги злоумышленника... Более дикой противоположности во взглядах на один и тот же и притом столь ничтожный по объему предмет трудно и придумать! И читатель в первую минуту невольно забывает и о трагическом финале истории, и о глубоком общественно-бытовом содержании, на которое Чехов, быть может, случайно, — наложил руку в этом классическом комическом очерке и смеется, смеется до слез над обоими: и над рыбаком, который ради пескаря может произвести крушение поезда, и над этим искоренителем «злой воли», стреляющим из пушки по воробью. И там, и тут — вопиющее противоречие между сущностью дела и его формою. Оба попали в истинно-комические *положения*. Я подчеркиваю, что противоречие здесь обусловливается внешним положением гораздо в большей мере, чем внутренними свойствами действующих лиц. Пробегите «веселые» очерки Чехова, и вы убедитесь, что это характерно для них: почти везде дело не в типах, а в положениях. Напомню «Налима» (барин и вся дворня в голом виде в воде — подведены «под один ранжир» жадностью к налиму, который, в заключение, всех их оставляет с носом); напомню «Винт», где чиновники играют в карты — фотографические изображения их начальства, а заинтригованное сначала начальство принимает участие в этой «святотатственой» игре; напомню «Дочь Альбиона», «Хирургию» и пр., и пр. Везде — комизм положения. Но комизм положения не значит внешний комизм. Это противоречие между положениями персонажей и сутью дела почти всегда соответствует у Чехова общего характера противоречиям, заложенным в самой жизни. Все это не пустые фарсы, а «хорошие водевили», как выражался он, — вроде тех двух водевилей, которые ему удалось написать: «Предложения» и «Медведя». Таких чисто смехотворных пустячков, как «Роман с контрабасом», «Мститель», «Злой мальчик», «Страшная ночь», очень немного у Чехова.

Смех Чехова умный, хоть и юношески-беззаботный смех. Это не смех какого-нибудь Лейкина. Веселый комизм Чехова переходит иногда даже в шарж, но почти всегда отражает да-

леко не веселые противоречия самой жизни. В эту раннюю свою пору Чехов не избегает и так называемых «гражданских» — обличительных мотивов, и его комические очерки превращаются подчас в легкую политическую сатиру. Напомню «Смерть чиновника», «Тревогу»[19], «Унтера Пришибеева», «В бане», «Брожение умов» и пр. Начинающий, еще неопределившийся писатель, очевидно, совершенно свободен в выборе своих тем, в полной мере обладает той *внутренней свободой*, тем «чувством личной свободы»[20], которое впоследствии, как отмечает г-н Бунин, он возводил в теорию, признавал главным и необходимым свойством истинного художника... Обладал ли этим драгоценным даром веселого Антоши Чехонте уже выработавшийся в тонкого художника слова, уже определившийся хмурый, «матовый» А. П. Чехов? Обладал ли он этим свойством в то самое время, когда начал возводить его в теорию?.. Затрагивая теперь этот вопрос лишь мимоходом, мы остановимся над ним впоследствии подробно, ибо он очень важен для уразумения Чехова. Еще одно замечание о чеховском *смехе*. Смеялся Гоголь, смеялся Щедрин, один здоровым и светлым смехом, обнимавшим всю нашу нелепую действительность, а другой болезненно-желчно и пророчески-гневно. Но начинали они не смехом. Гоголь романтически воспевал идиллии украинской жизни, пересыпая их блестками юмора. Щедрин начал с грустной, пожалуй, сентиментальной, повести о бедноте и неудачниках[21]. Смеяться они стали лишь тогда, когда созрели, когда увидели в смехе орудие для идейно-художественной борьбы. Вот почему смех их был такой сознательный, такой серьезный, если можно так определять смех. Смех юноши Чехова — беззаботное, веселое выискивание и высмеивание противоречий, — и только. Нащупал противоречия, нелепые *положения*, выставил их всем напоказ выпукло и ярко и заливается беззаботным хохотом... Тут нет никакой идеи, нет служения какому бы то ни было богу (кроме разве бога юности). Это вполне свободный и беззаботный смех. Мог ли такой смех стать целью жизни человека? С другой стороны, мог ли Чехов сохранить на всю жизнь этот первоначальный источник его творчества? Мог ли он и вообще уберечь его до конца среди всех условий нашей российской действительности? Наконец, что нес с собой в жизнь, с каким багажом вступал в нее этот богато одаренный художник?

Перехожу теперь к «матовому голосу» Чехова, к его «матовым» образам, к его вечной сдержанности и нелюбви договаривать вещи до конца. Эти особенности Чехова бросаются в глаза

при первом знакомстве с его писаниями, и стоит вдуматься в них, чтобы оценить все их значение.

Мне придется обратиться сначала к посмертным воспоминаниям *. Сами по себе эти воспоминания дают не так уж много. И тут авторы предаются субъективизму, до известной степени творят «по образу и подобию своему» **. Старательно, по обычаю всех «поминателей», наделяют А. П. Чехова всеми причитающимися покойникам по штату добродетелями, как-то: человечность, тонкость чувств, аристократизм духа и т. п. Но среди этого субъективизма и общих хвалебных мест можно отыскать, особенно у г-на Куприна, несколько характерных, индивидуализирующих образ Чехова черточек, из которых иные повторяются при этом и у других авторов воспоминаний.

Такова именно, помимо указанных выше внешних черточек — «матового» голоса и «чеховского» смеха, — особенная *сдержанность* Чехова, о которой говорят и г-н Бунин, и г-н Куприн. Первый, воспоминания которого особенно напоминают «похвальное слово», видит в ней особенность «сильной» и избранной натуры: «Его сдержанность проистекала, мне кажется, из аристократизма его духа, между прочим и из его стремления быть точным в каждом своем слове... Того, что свершалось в глубине его души, никогда не знали даже самые близкие ему люди. А что же сказать о посторонних?»...

Г-н Куприн анализирует эту черту подробнее:

«Думается, что он никому не раскрывал и не отдавал своего сердца вполне. Но ко всем относился благодушно, безразлично в смысле дружбы. В своей удивительной объективности, стоя выше частных горестей и радостей... он мог быть добрым и щедрым, не любя, ласковым и участливым без привязанности... И в этих чертах, которые всегда оставались неясными для его окружающих, кроется, может быть, главная разгадка его личности» [23].

* Наиболее полная из известных мне сводка воспоминаний о Чехове сделана Ф. Д. Батюшковым в его статье «А. П. Чехов по воспоминаниям его и письмам» (сборник «На памятник Чехову», изд. 1906 г.).

** Это относится особенно к воспоминаниям Максима Горького в «Нижегородском сборнике» [22]. Давно уже отмечена особенность Горького — заставлять всех своих героев говорить одним языком, и именно, языком самого автора... Не избег этой участи и Чехов: говорит он, мыслит и даже «действует» в очерке М. Горького совсем «по-горьковски»... Так что при чтении минутами сдается, что не Горький Чехову, а Чехов Горькому пишет поминальную статью своим правдивым пером...

А немного далее тот же автор замечает:

«Есть люди, органически не переносящие, болезненно стыдящиеся слишком выразительных поз, жестов, мимики и слов, и этим свойством А. П. обладал в высшей степени... В нем жила *боязнь пафоса**, сильных чувств и неразлучных с ними несколько театральных эффектов». Г-н Куприн пытается этим объяснить, между прочим, почему никак нельзя было дознаться, сочувствует ли Чехов «движению интеллигенции», «протестам» и т. д.**

Как видите, не только творчество Чехова, но и самая личность его таила в себе, по признанию авторов воспоминаний, какие-то загадки, его не могли разгадать «даже самые близкие ему люди», многое оставалось «неясным для его окружающих».

Чужая душа всегда — темный лес, и психология всегда может опираться лишь на догадки. Но характерно, что оба писателя выдвигают эту загадочность Чехова как его особенность. Ясно, что «сдержанность» была такой же отличительной особенностью для его личности, каковой она является для его творчества. Чем же она обусловливалась? «Аристократизмом духа», — отвечает г-н Бунин. Это хвалебно, но малоопределительно. Гораздо важнее то совершенно иного характера объяс-

* Курсив мой. — *М. Н.*

** Г-н Сергеенко, знавший Чехова еще на школьной скамье, отмечает (Приложение к «Ниве», 1904 г.) задатки этих особенностей уже в Чехове-гимназисте[24]:

«...Держался он полувяло, полузастенчиво, с той осмотрительностью в поступках, которая с годами превратилась у него в драгоценный житейский такт, привлекавший к Чехову людей и ограждавший от злобствующих недоброхотов... Чехов никогда не подлаживался к людям и не старался им угождать, а скорее был вял в своих отношениях... В этом отношении Чехов мало изменился с детства. И тогда он являл собою как бы нейтральную сторону, не проявляя замашек к подчинению других, но и не растворяясь никогда своей личностью в окружающих явлениях»...

По-видимому, эта сдержанность и *нейтральность* ненадолго покидают Чехова в «веселый» период его творчества, в период первых литературных успехов, к которому относится его знакомство-переписка с А. Н. Плещеевым (см. сборник «На памятник Чехову») и первая встреча с ним г-на Короленко, описанная последним в «Русск<ом> бог<атстве>» (1904 г.)[25]. Авторы воспоминаний отмечают у него в эти годы общительность и даже жизнерадостный задор. Но, по мере превращения «Антоши Чехонте» в автора «матовых» образов, юношеская «сдержанность» и «нейтральность» опять вступает в свои права, и уже надолго — до конца...

нение, которое он дает тут же и только «между прочим»: «стремление быть *точным* в каждом слове». Вы чувствуете здесь какую-то постоянную напряженность, слежение за собою, из боязни погрешить против *точности*... Вот это уже характерно и кое-что объясняет.

Еще ближе к делу, на мой взгляд, подходит г-н Куприн. Он, правда, связан тоном некролога, посмертных воспоминаний, боится недостаточно похвалить, и потому мысль его как бы немного виляет из стороны в сторону. Даже рассуждению о «благодушном безразличии» Чехова к людям, которое он спешит объяснить «удивительной его объективностью», он считает нужным предпослать оговорку: «Тут я должен подойти к щекотливому месту, которое, может быть, не всем нравится». А затем, метко указав страшно характерную для Чехова черту — *«боязнь пафоса, сильных чувств»*, он тут же прибавляет: «и неразлучных с ними несколько театральных эффектов», — чем почти аннулирует первую половину замечания... В самом деле, кто это и где доказал, что сильные чувства неразлучны с театральными эффектами? Я думаю, как раз наоборот: где театральные эффекты, там именно и не ищите сильных чувств, истинного пафоса... Чего же на самом деле боялся Чехов? Театральности или сильных чувств? Мне думается, и того, и другого. Мне думается, что скользкая фраза г-на Куприна попала как раз в точку и, при некоторой нелогичности своей, дала очень сжатую и верную характеристику Чехова.

Именно так: боязнь пафоса, сильных чувств и в то же время боязнь театральности или, как тот же г-н Куприн говорит немного ранее: «слишком выразительных поз, жестов, мимики и слов», — вот причины вечной упорной «сдержанности» Чехова. Он действительно был как бы чем-то напуган, словно вечно чего-то боялся, и потому вечно работал над собой, скупо и тщательно взвешивал каждое свое слово, предпочитал не договорить там, где был риск сказать больше, «чем следует», где можно было хоть на йоту погрешить против «точности». Согласитесь, что это очень мало похоже на внутреннюю свободу художника, на полную свободу его личности, о каковой говорит в своих воспоминаниях г-н Бунин...

От воспоминаний обратимся к самым произведениям Чехова. Вот уж где царствует боязнь пафоса! Чехов прямо избегает сильных драматических сцен — в повестях, очерках, в драмах — всюду. В «Дуэли», в самой сцене поединка, психология героя повести Лаевского тщательно изображена до самого того момента, когда раздается выстрел фон Корена. Фон Корен про-

махнулся. Что переживает уцелевший Лаевский в эту минуту? Какой вихрь чувств, мыслей должен пронестись в его нервозной и измученной душе? Мы ничего не узнаем об этом от Чехова, ибо он именно тут ставит точку, а затем — показывает нам Лаевского, уже переродившимся, «исправившимся». В повести «В овраге» дикая сцена, где Анисья обваривает кипятком младенца Липы, обрывается на нечеловеческом крике ребенка. В душу матери Чехов опять как бы не решается заглянуть в этот момент... Кульминационный пункт «Скучной истории», сцена между профессором и Катей в гостинице, трактован с той же «сдержанностью». Профессор окончательно признает свою несостоятельность, порожденную отсутствием того, «что его товарищи-философы называют общей идеей», и он пасует перед допросами непосредственной Кати (к этой сцене нам еще придется вернуться), совершенно бессилен указать ей, как жить, что делать... Трагическая коллизия эта изображается такими немногочисленными штрихами:

«— По совести, Катя, не знаю...

Я растерялся, сконфужен, тронут рыданиями и едва стою на ногах.

— Давай, Катя, завтракать, — говорю я, натянуто улыбаясь. — Будет плакать!»

Катя уходит, не глядя на него и не оборачиваясь. Его покинуло единственное в мире существо, к которому он привязан. Он остался один. Что он переживает?.. Чехов ставит точку. В данном случае я не художественный минус указываю, как в двух предыдущих. С художественной точки зрения именно эта сцена, пожалуй, лучшая в этой едва ли не лучшей вещи Чехова. Здесь его сдержанность и скупость передают с концентрированной силой угрюмое и немое отчаяние «проглядевшего жизнь» профессора. Мне нужно только указать, что Чехов нигде не изменяет отмечаемой мною черте: он везде сдержан до скупости, везде боится пафоса. Здесь эта скупость повела к художественному выигрышу, — это не значит, что она всегда к нему приводит.

Треплев в «Чайке» перед самоубийством, когда любимая им Нина Заречная навсегда уходит от него, произносит только: «Не хорошо, если кто-нибудь встретит ее в саду и потом скажет маме. Это может огорчить маму». Затем он рвет все свои рукописи и идет стреляться... Все его переживания автор предоставляет психологическому чутью и воображению зрителя. В «Трех сестрах» Ирина, невеста Тузенбаха, на сообщение об его смерти отзывается только двумя словами: «Я знала, я знала...»

Да и из остальных никто почти ни словом не упоминает о нем... Правда, смерть Тузенбаха, по замыслу автора, очевидно, лишь эпизод в общей бессмысленной тяготе жизни, под которой изнывают героини драмы, но психологически такая скупость на слова у «трех сестер» все же маловероятна.

Однако довольно цитат. Мне не нужно доказывать, что Лев Толстой, например, сумел бы найти простые, совсем не «театральные» слова, чтобы изобразить горе Липы или переживания Треплева, как он и нашел их хотя бы в сцене смерти Андрея Болконского или самоубийства Анны Карениной. Я не говорю уже о Достоевском, который, может быть, дошел бы до полного забвения чувства меры в этих случаях, истерзал бы себя и читателя, но, конечно, «театрального эффекта» не дал бы. Ясно, что в Чехове тут говорила боязнь не одной театральности. Чехов не умел найти простых и достаточно сильных слов для выражения сильных чувств, — вот гипотеза, которая невольно напрашивается при этих сопоставлениях. И если мы скажем, что Чехов как писатель был *лишен пафоса*, и если мы тем же отсутствием пафоса объясним его «благодушно-безразличное» отношение к людям, мне думается, мы не ошибемся. И так как мы не похвальное слово пишем, а стараемся по совести разобраться в сложном духовном облике большого писателя, то можем отметить это отсутствие пафоса, страсти, пристрастия как отличительную черту этого типичного созерцателя. В результате, безусловно, некоторая холодность, «изумительная объективность, стоящая выше (почему *выше*?) частных радостей и горестей», как выражается г-н Куприн; какое-то заглядывание в жизнь и в людей *извне*, со стороны, с точки зрения постороннего наблюдателя, а не участника, — зрителя, а не действующего в драме лица. И с этой холодностью уживается необыкновенный «зрительский» *интерес* к жизни, неутолимая наблюдательность, что метко указывает тот же г-н Куприн, — мне хочется сказать: какой-то *технический*, чисто художественный интерес к наблюдению и воспроизведению жизни, и такая выработанность, такая сознательная продуманность в приемах наблюдения и воспроизведения, как мало у кого другого! С этой точки зрения проблема чеховского творчества представляет совершенно исключительный теоретический интерес... Но это уводит нас в сторону от занимающей нас теперь темы.

Сколько фигур «без пафоса» вышло из-под пера Чехова, — этого и не перечтешь. Почти все его герои именно этим отсутствием пафоса и характеризуются, это их проклятье, причина

их несостоятельности, их нежизнеспособности. Иные сами казнятся в этом, как землемер[26], герой чудесного очерка «Верочка», бог весть почему ушедший от влюбленной в него и глубоко привлекательной девушки:

«Дойдя до мостика, он остановился и задумался. Ему хотелось найти причину своей странной холодности. Что она лежала не вне, а в нем самом, для него было ясно. Искренно сознался он перед собой, что это не рассудочная холодность, которою так часто хвастаются умные люди, не холодность самолюбивого глупца, а просто *бессилие души* (курсив мой. — *М. Н.*), неспособность воспринимать глубоко красоту, ранняя старость, приобретенная путем воспитания, беспорядочной борьбы из-за куска хлеба, номерной бессемейной жизни».

Этим *бессилием души* страдают как чиновник, так и революционер в «Рассказе неизвестного человека», и образованный коммерсант Лаптев в повести «Три года», и камер-юнкер муж в очерке «Жена», и купчиха Анна Акимовна в «Бабьем царстве», и литератор Тригорин в «Чайке», и земец, брат «трех сестер», и даже «лопающий» «Вишневый сад» разбогатевший крестьянин Лопахин, и т. д., и т. д. Это бессилие сказывается в различных областях, начиная от простой любви между мужчиной и женщиной, как в очерке «Верочка», и кончая социальными бедствиями и способностью реагировать на них, как в «Жене». Но везде основная причина та же — тусклые, заглохшие чувства, неспособность к пафосу, к живым порывам, к глубоким переживаниям.

Тусклая, *матовая*, бессильная душа, — это постоянная тема Чехова. Смелые публицисты, вроде г-на Львова, конечно, объяснят это «эпохой», которую, дескать, воспроизводил Чехов. Они не остановятся даже перед бессилием в области любви, перед той вереницей не умеющих любить мужчин и женщин, которая тянется сквозь все произведения Чехова. Таковы уж были эти треклятые 80-е годы, — скажут они. Утверждает же г-н Львов (правда, цитируя какого-то автора «воспоминаний»), что 80-е годы «раздвинули частицы легких» покойного художника, так что и чахотка, по его мнению, объясняется все тою же «эпохой»![27] Я не решусь на такие диагнозы. А вот допустить, что в пристрастии к изображению *матовых* душ сказалось нечто субъективное, нечто вроде самобичевания или самовоспроизведения со стороны автора, — я склонен. Самобичевание, впрочем, не то слово. Известно признание Гоголя, что он старался «отделываться» от «пороков», наделяя ими свои типы, как бы для предания их всенародной

казни. Тургенев всю жизнь изображал слабовольных «гамлетов» и противопоставлял им сильные, действенные фигуры «донкихотов», как бы неся перед последними повинную. Правда, как очень тонко подметил Михайловский, он не доводил покаяния до конца и лукаво снабжал каждого «донкихота» двумя-тремя такими черточками, которые в значительной степени проваливали дело «донкихота» и клонили чашку весов в сторону «гамлета»[28]. Но все же это было до известной степени самоказнью. Чехов и здесь только изображал, только воспроизводил, только перевоплощался в своих героев. За редкими исключениями, вроде цитированного выше приговора над героем «Верочки», он не судил, предоставлял произносить вердикт читателю. Но, если он и не «лукавил» подобно Тургеневу, надо все же признать, что при всей своей «высшей объективности» он в данном случае умел замолвить словечко в пользу «бессильных душ», умел сделать их симпатичными, — быть может, и бессознательно...

Вот почему непримиримый Н. К. Михайловский и встретил появление Чехова жестким осуждением: «холодная кровь», и увидел в его драме «Иванов» «апофеоз бессилия»[29]. Он был, конечно, несправедлив, но, во-первых, был по-своему прав, а с другой стороны, конечно, чересчур резко, но верно указал на некоторые стороны чеховских писаний, весьма для них характерные.

Не «апофеоз» бессилия, а очевидный напряженный интерес к нему и кое-какие элементы заступничества за него, симпатии к нему, — это, несомненно, центральный пункт в творчестве Чехова. И надо сказать тут же, что в психологии «бессильной души» Чехов великий мастер, что созданные им фигуры людей, пораженных отсутствием «пафоса», останутся навсегда образцовыми...

Художник бессилия души, живописец жизни *без пафоса* — таково будет первое определение Чехова, к которому приводит наша характеристика.

* * *

Типы людей «недоговоренных», недоношенных самой жизнью, трактованы у Чехова наиболее исчерпывающе, с редкой у Чехова законченностью. Матовость, эскизность, недоговоренность других его образов, как и вообще его «матовый баритон», его боязнь пафоса, сдержанность, доходящая до скупости забота о «точности», помимо указанных только что *личных*

особенностей автора, думается мне, имеют еще иной источник, еще иными причинами обусловлены.

Мне приходится теперь обратиться к общему миросозерцанию Чехова, насколько оно выясняется в его «объективных» писаниях, и заглянуть в «эпоху» — в эти пресловутые и действительно треклятые 80-е годы.

О «внутренней политике» этих годов и о всех ее общественно-психологических результатах я распространяться не стану. Много об этом уже говорено. Да и что тут говорить, когда в жизни, в полноте своей и всесторонности водворилась «система» государственного деятеля, которому принадлежит знаменитый афоризм: «Народу образование не нужно, ибо оно научает логически мыслить»!..

Все культурные задачи решались с высоты этого принципа. Все прочие располагались в соответствующей ему перспективе. Но если и все было сделано, чтобы пресечь всякое движение общественной и культурной мысли, если реакция и торжествовала по всему фронту и достигла таких размеров, какие даже Россия переживала разве что в конце 40-х годов, то все же «мертвая точка», в которую превратилась общественная жизнь, объясняется не только этими внешними причинами. В подобном, очень распространенном истолковании эпохи 80-х годов, мне кажется, есть изрядная доля неправды. Публицистика того времени иначе и не могла и не должна была трактовать этот вопрос. Борьба с главным врагом была ее основной задачей. А если и теперь стать на историческую точку зрения мешает чересчур значительное количество *аналогических* моментов в нашей современности, то все же это сделать необходимо. Особенно, если, подобно нам, главный интерес вопроса видишь в *психологии* общества: ведь именно она, эта психология общества, является прежде всего той *средой*, которая вскармливает и определяет «исторически» художника, которая интимно и непосредственно воздействует на него, гораздо интимнее и непосредственнее, чем «внешние» условия... А мы имеем дело еще с таким атеоретическим и аполитическим художником, как Чехов...

Мне даже кажется, что есть что-то оскорбительное в столь обычном у нас признании приоритета публицистики, в столь верном служении ее традициям, в этом постоянно производимом, с ее легкой руки, «перегибании дуги» в сторону «внешних обстоятельств» или, — что то же, — «внутренней политики»... Что же, в самом деле, мы-то из себя представляем? Неужели «кто палку взял, тот у нас и капрал», и достаточно

капралов с их палками, чтобы превратить в ничто наше общество?..

«Мертвая точка» 80-х годов имела, на мой взгляд, по меньшей мере столько же *внутренних*, в самой психологии общества заложенных причин, как и причин внешних.

Это было время глубокого, страшно болезненного перелома в общественном миросозерцании. Сам Чехов, во много раз цитированном письме к А. С. Суворину, относящемуся к 1894 году, ретроспективно формулирует так этот перелом: «Похоже, что все были влюблены, разлюбили и теперь ищут новых увлечений», и прибавляет, что всем, подобно лихорадящим больным, захотелось теперь «кисленького» *[30].

К 80-м годам относится только первая половина фразы: «Все были влюблены, разлюбили». Жить стало нечем. Недаром даже у Н.К. Михайловского срывались такие фразы: «О наличности какой-нибудь общественной задачи, которая соединила бы в себе грандиозность замысла с общепризнанной возможностью немедленного исполнения — нечего в наше время и говорить, нет такой задачи...» По ироническому определению «переставшего быть революционером» Л. Тихомирова[32], вся задача передовых элементов «сводилась в то время к тому, чтобы передать в сохранности последующим поколениям “священный огонь” революции, как в церкви бережно передают зажженную свечу от одного к другому — как бы она не погасла!»...

Но, на мой взгляд, если характеризовать в общих чертах сущность перелома происходившего в те годы в сознании передового общества, то надо сказать, что это было *нарождение политического мышления*, в истинном смысле этого слова. До этого момента оно было исключительно социальным. К этому времени социальный утопизм, грандиозными перспективами которого жили дотоле, не только уперся в глухую стену «внешних» условий, но успел уже вскрыть и свою *внутреннюю* несостоятельность. Пока принимали за данное все грандиозные социальные возможности, якобы заложенные в нашем на-

---

* Характерен для Чехова *тон*, в котором он трактует эту тяжелую историческую драму: это та же «сдержанность», которую он проявляет в письме, приводимом г-ном Буниным, где трактуется не историческая драма, а личное и притом радостное событие: «Милый Иван Алексеевич, стало быть, позвольте на Страстной ждать Вас... Приезжайте, сделайте такую милость! Жениться я раздумал, не желаю, но все же, если Вам покажется скучно, то я, так и быть уж, пожалуй, женюсь»[31].

роде, в «самобытных» формах его жизни, а единственное препятствие к осуществлению этих возможностей усматривали в «стене» внешних политических условий, внимание, естественно, сосредоточивалось на этой «стене».

Общественная мысль в эпоху «народовольчества», т. е. в конце 70-х и начале 80-х гг., считала главным своим признанием борьбу с этой «стеной», с теми условиями, которые так и именовались «искусственными» и «внешними». При свете царивших над умами народнических теорий, все *внутреннее* противополагалось целиком *внешним* искусственным тормозам; в области этого внутреннего все, казалось, обстояло благополучно и даже более чем благополучно, раз именно здесь были заложены блестящие социальные возможности. Когда исчезла вера в эти возможности, мысль, естественно, должна была направиться от внешних условий *вовнутрь*, должна была мало-помалу сосредоточиться на явлениях общественных, на самом обществе. Как всегда бывает при крутом повороте, мысль ударилась сначала в направление диаметрально противоположное прежнему, — так сказать, «внешнему», — и дошла до эксцессов. Возникла проповедь совершенствования «в себе», абсолютно аполитическое толстовство, а рядом с ним все то, что принято обозначать «декадентством», и что характеризуется исключительным вниманием к индивидуальным настроениям, к личным мотивам. Это были два конца той же палки: один — китайский или русский, другой — европеизированный. Абстрагируем от всего этого движения *вовнутрь* элементы китайщины — с одной стороны, и подражательности и болезненных извращений — с другой, и мы увидим не одни признаки реакции, а уже и нарождение нового угла зрения... Интерес к личности человеческой, со всей сложностью ее атрибутов, есть первый шаг к признанию тех внутренних факторов жизни, которые прежде почти игнорировались, как бы затмеваемые ослепительным светом утопии и преувеличенным представлением о роли «внешних» условий. Это *ухождение в себя* было первым шагом в область «естественного права», в область прав личности, находящих себе осуществление только в правах общества. Это был первый шаг к политическому самосознанию общества, которое в наши дни уже доросло до идеи, что самостоятельного значения «стена» не имеет, что ее сила и крепость определяются только бессилием общества. В 70-х годах и ранее общества как активной силы, можно сказать, не было. Существовали только две силы: сила «стены» и сила утопистов-интеллигентов. «Мертвая» эпоха 80-х годов, с

этой точки зрения, является тем моментом, когда в муках и болезнях, среди густого удушливого мрака и чада политической реакции, нарождались на Руси первые зачатки общества.

Это был начальный момент глубокой «переоценки ценностей» во всех областях, от политики до самых интимных, личных вопросов. Работа этой переоценки, особенно этико-философской стороны миросозерцания, не завершилась окончательно до самых наших дней. Еще многое, нуждающееся в переоценке, по традиции до сих пор царит в умах, отчасти, вероятно, потому, что для возведения того этико-философического здания, которым жила эпоха народничества, эта эпоха сумела выдвинуть такие огромные таланты, как Герцен, Щедрин, Михайловский. Подобный пережиток представляет собою, между прочим, и тот приоритет «публицистики», то пристрастие к ней, на которое мы указали в самом начале настоящей небольшой экскурсии в историю 80-х годов.

Нечего и пояснять, что начальный момент переоценки был главным образом *отрицательным*: первую свою задачу люди видели в отрицании прежних, установленных ранее, а теперь развенчанных ценностей.

Эта *отрицательная атмосфера* окружала Чехова с первых дней его сознательной жизни. Но, быть может, здесь необходимо сделать небольшую оговорку. Как известно, Чехов никогда не вращался в среде тех крайних передовых элементов общества, на которые с особенной тяжестью легла внешняя и внутренняя ломка 80-х годов. Он в то время печатался в «Стрекозе» и «Новом времени» и общался с нововременцами, как свидетельствует между прочим в своих воспоминаниях г-н Щеглов, неоднократно подчеркивающий, что Чехов его называл «Жаном», а он Чехова «Антуаном»... Что этим господам была Гекуба, и что они ей? — спросит, пожалуй, читатель. Но, во-первых, Антуан, хотя и общался с Жаном, все же, разумеется, кое-чем от него и ему подобных отличался. С другой стороны, трудно указать другой пример такого почти поголовного влияния известного направления на умы, каковым было влияние народничества. Созданное падением рабства, это направление, модифицируясь и раздробляясь на тысячи оттенков и градаций, умело наложит свою печать на всю сколько-нибудь прогрессивную мысль от утопического социализма «Отечественных Записок» до «широкого народного либерализма» «Недели» и даже «Нового времени». Мы знаем, что даже до сих пор этот «парламент» нашей бюрократии не устает прикрывать свои вожделения фиговым листком «демократиче-

ских» принципов, «народных» интересов, долженствующих подыскать себе «самобытное», «пригнанное к национальной физиономии» выражение. И до сих пор даже «разбойники пера» прибегают к «идеям» и богатому лексикону народнической эпохи. Что же говорить про старое время, про 80-е годы? А затем «переоценкой» занялись в первый момент вовсе не крайние элементы. Эти старались сохранить хотя бы практическую схему, от которой уже отлетел живой теоретический дух, совершали подвиги «героизма отчаяния», поддерживали, как иронизировал Л. Тихомиров, «священный огонь». В «толстовство», в «декадентство», в проповедь «малых дел» уходили другие, более умеренные, промежуточные элементы... Что по темпераменту (отсутствие пафоса), по воспитанию, по связям Чехову естественнее всего было примкнуть именно к ним, — в этом вряд ли приходится сомневаться. Это, конечно, лишь догадка. Прямых биографических указаний на это у нас нет, как и вообще нет сколько-нибудь подробной биографии Чехова. Но ведь интересен не самый факт связей и сношений, а существо дела. По существу же Чехов относился именно сюда — к рядам этих умеренных «переоценщиков», возражателей на недавно господствовавшие теории...

«Любили и перестали любить»... Чехов не участвовал в романе русской интеллигенции с народом: ни одного намека на какое-либо увлечение народничеством нельзя указать в юношеских его произведениях. На его долю выпало только похмелье в чужом пиру, только развязка романа, разочарованность и скептический анализ былого увлечения. Если мы станем искать в его писаниях следы какой-нибудь идеологии, то найдем только кое-какие робкие намеки на временное увлечение толстовством. В «Хороших людях» писателю, «отделывающемуся» фельетонами от самых трудных жизненных вопросов, противопоставляется вдумчивая, честно мыслящая сестра его, докторша. Она отрицает его «идейную» работу, постоянно твердит о «непротивлении злу» и бросает брата и столицу для деревни, чтобы там «оспу прививать»... «А Владимир Семенович все писал свои фельетоны, возлагал венки, пел "Gaudeamus", хлопотал о кассе взаимопомощи сотрудников московских повременных изданий», за что и понес надлежащую кару: чуть ли не на другой день после смерти «он был совершенно забыт».

Интересно следующее место из споров брата с сестрой:

«Мне кажется, — говорит докторша, — что современная мысль засела на одном месте и приникла к этому месту. Она

предубеждена, вяла, робка, боится широкого, гигантского полета, как мы с тобой боимся взобраться на высокую гору, она консервативна». «Широкий и гигантский полет» эта новаторша, — а быть может, и сам Чехов в эту минуту, — видит в непротивлении злу и служении народу, хотя бы «прививкой оспы».

Отметим здесь и явное стремление к «переоценке ценностей», явную «возражательскую» тенденцию, и еще следующее очень типичное для Чехова обстоятельство: герой очерка проводит жизнь в писании фельетонов, в которых, по уверению Чехова, самым рутинным манером делает критический разбор разных беллетристических пустячков. Ясно, что он очень недалек и уж никак не может служить мишенью для нападок на «современную мысль» вообще; слишком много для него чести, каковы бы ни были дефекты этой современной мысли! С другой стороны, докторша, по-видимому, увлекается Толстым и его проповедью опростительства; но тут же примешивается «оспопрививание»; т. е. медицина, которую Толстой всегда отрицал, да и вообще культурная работа в деревне, совершенно не характерная для толстовцев. Эта идейная или программная неясность очень характерна для Чехова: чуть он затронет какую-нибудь идеологию, у него всегда так выходит...

В уже упомянутом выше письме к Суворину Чехов сам признает, что некоторое время увлекался толстовством, но, как бы оправдываясь, прибавляет, что его не самые идеи Толстого покорили, а скорее «толстовская манера выражаться, рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода»... «Теперь же во мне что-то протестует, — продолжает он. — Расчетливость и справедливость говорят мне, что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса. Война-то и суд — зло, но из этого не следует, что я должен ходить в лаптях и спать на печи вместе с работником, его женой и т. д.»[33]. Но на самом деле кое-какие элементы «толстовства», несомненно, были ассимилированы Чеховым и не покидали его до конца. Это прежде всего — отрицательное отношение к большинству тех форм, в которых идет современная «работа головой», как говорится в сказке об Иване-дураке, ко всем этим «службам» и «деятельностям» в рамках современного строя. В очерках Чехова проходит длинный ряд прокуроров, следователей, судей, администраторов. Их «умственный труд», «не требующий ни напряжения ума, ни таланта, ни личных способностей, ни подъема творческого духа», он — вместе с героем «Моей жизни», по-видимому, — «ставит ниже

физического труда, презирает его и не думает, чтобы он хотя одну минуту мог служить оправданием праздной, беззаботной жизни так как он сам не что иное, как обман, один из видов той же праздности»...

В очерке, из которого взяты только что цитированные слова, яснее, чем где-либо, и очень своеобразно и характерно для Чехова сказалось его временное увлечение «толстовством»: идейного размаха Толстого здесь нет и следа, от всей глубины и последовательности его барского «покаяния» осталось только отвращение к привилегированной «работе головой», отвращение к сутолоке, лживости и праздности, присущей так называемой «культурной жизни». Герою *скучно* жить среди этого общества, и он становится маляром. Боязнь пафоса, сдержанность, искренность и простота сердца, доходящая до окончательного обкарнания всякой идеологии, до отказа от идей, — основные черты героя этой повести. Это воистину — «нищий духом». Между прочим, стоит отметить, что это единственный у Чехова герой, «направление» коего не подтачивается рефлексией, не разбивается доводами окружающих и не опровергается самой жизнью: при всех тяжелых переживаниях, на него обрушившихся, он до конца остается верным себе, т. е. как бы правым, с точки зрения автора. Это редкая вещь у Чехова.

Таково отношение Чехова к единственной идеологии, к единственной «программе жизни», которою он одно время увлекался. Все прочие теории и программы для Чехова как бы не существовали. Можно думать, что эпоха переоценки и разочарования в недавних «программах» воспитала в нем скептическое отношение к теоретизации жизни вообще, ко всякой попытке систематизировать жизнь и охватить *сущее* и *должное* в одной сколько-нибудь стройной теоретической схеме. Во всякой религии жизни он как бы заподозривал *догму*, скептически-опасливо сторонился от нее, как бы боясь потерять «свободу личности», утратить *точность* и искренность чувства и мысли. Всякая теория представлялась ему чем-то «внешним», принадлежащим всем, всему внешнему «обманчивому» миру, и он, точно схимник, спасался от «соблазнов разума» в свой внутренний мир, в мир непосредственных «точных» переживаний и настроений. Это действительно нечто похожее на христианский *аскетизм мышления*, так сказать, и г-ну Булгакову, пожалуй, можно было сослаться на эту черту Чехова для оправдания своего рьяного прозелитизма, но он, конечно, этого не сделал: очень уж невыгодная вышла бы ссылка...

Свое недоверие к «теориям» Чехов не раз выражал беллетристически. Напомню с грустным юмором трактованную фигуру Лихарева в чудесном поэтическом очерке «На пути»: он спустил все свое состояние на «идеи», «полжизни состоял в штате нигилистов и атеистов», «ударился в нигилизм с его прокламациями, черными переделами и всякими штуками», «ходил в народ, служил на фабриках в смазчиках, бурлаках»; потом (хронология, заметим, несколько грешит против действительной истории русской жизни) «полюбил русский народ до страдания, любил и веровал в его Бога, в язык, творчество... И так далее, и так далее»... «В свое время был он славянофилом, надоедал Аксакову письмами, и украинофилом, и археологом, и собирателем образцов народного творчества... увлекался идеями, людьми, событиями, местами... увлекался без перерыва. Пять лет тому назад служил отрицанию собственности; последней его верой было непротивление злу». Теперь он нянчится со своей нервной и капризной дочуркой и едет на фабрику к кулаку в управляющие, ради куска хлеба. Физически могучая, добродушная и увлекающаяся натура его и «новая его вера» — в женщину — чуть не покоряют за один разговор в непогодную зимнюю ночь молодую девушку-помещицу, встретившуюся с ним на постоялом дворе... Лихарев трактован любовно и мягко. Но намерения автора очевидны: это сатира на все теоретические увлечения нашей интеллигенции, которая, по уверению Лихарева, «без веры жить не может». Хронологическая путаница и хронологически немыслимое совмещение всех этих наших интеллигентских исканий в образе одного человека обличают, во-первых, как чужды были Чехову все эти теории, а во-вторых, подчеркивают его иронически-небрежное к ним отношение...

Уже более определенно-враждебное, но, — да позволено мне будет так выразиться, — и еще более «косолапое» отношение к «идеям» сказалось в неудачном по фабуле «Рассказе неизвестного человека». Больной чахоткой герой рассказа, от лица коего он и ведется, — по-видимому, террорист, — поступает в лакеи к небольшому чиновнику с целью убить его отца, большого сановника. Но в момент, когда предоставляется удобный к тому случай, он ничего не ощущает в душе, никакой «ненависти» (?): «Старое, грустное лицо и холодный блеск звезд вызывали во мне только мелкие, дешевые и ненужные мысли о бренности всего земного, о скорой смерти... Нельзя уж было сомневаться: во мне произошла перемена, я стал другим». Он стал «другим» и пропустил удобный случай. Но на словах он

еще не отказывается от прежней веры и проповедует ее Зинаиде Федоровне, молодой женщине, которую «спасает» от неверного ей возлюбленного: она бросила мужа для этого возлюбленного, для того чиновника, у которого служит лакеем «неизвестный человек», а теперь, когда последний раскрывает ей глаза, а в то же время раскрывает и свое travesti[34], она едет с ним за границу, увлеченная его проповедью. Но тут, своим непосредственным чувством, она вскоре распознает его сущность:

> «Владимир Иванович, Бога ради, зачем вы неискренни? — продолжала она тихо, подходя ко мне. — Когда я все эти месяцы мечтала вслух, бредила, восхищалась своими планами, перестраивала свою жизнь на новый лад, то почему вы не говорили мне правды, а молчали или поощряли рассказами и держали себя так, как будто вполне сочувствовали мне? Почему? Для чего это нужно?
>
> — Трудно сознаваться в своем банкротстве, — проговорил я, оборачиваясь, но не глядя на нее. — Да, я не верю, утомился, пал духом... Тяжело быть искренним, страшно тяжело, и я молчал. Не дай Бог никому пережить то, что я пережил».

Это, разумеется, должно служить символическим развенчанием «семидесятничества» и несчастных его эпигонов, на долю коих выпал «героизм отчаяния», — развенчанием «поколения, проклятого Богом», как именовал его поэт этого поколения г-н П. Я.[35] Но согласитесь, что приемы пущены в ход именно «косолапые»... И нелепое поступление в лакеи, влюбленность в Зинаиду Федоровну, и чахотка героя, и его физическое и нравственное бессилие, — все это запутывает дело так, что от «возражательского» замысла почти ничего не остается... Подобно Кате из «Скучной истории», Зинаида Федоровна ставит в упор вопрос: что ей делать? И герой, подобно профессору, не имеет ответа на этот вопрос.

Это — по адресу радикальных идейных людей того времени. Умеренному либерализму, помимо уже упомянутого мною очерка «Хорошие люди», достается в лице профессора в «Скучной истории». Н. К. Михайловский считает совершенно случайным и не важным указание автора на дружеские связи профессора с Кавелиным, Некрасовым, и т. д.[36] Если говорить с художественной точки зрения, то Михайловский прав: несостоятельность человека, лишенного того, что называется «общей идеей», — вот основная тема повести; а такая несостоятельность, пожалуй, не характерна для Некрасовых, Кавелиных и их друзей. Но Чехов, совершенно не обнаруживая обще-

ственного миросозерцания профессора в его речах и думах, очевидно, хотел этим внешним указанием объяснить читателю, с представителем какого лагеря он имеет дело. Знаменитый ученый, друг Кавелина и Некрасова, «развенчивается» тем, что не может указать жизненной дороги для Кати. К сожалению, и эта прекрасная вещь Чехова страдает все тем же недостатком, который проявляется у него каждый раз, как он займется изображением «идейных» людей. Кульминационный пункт повести, заключительная сцена между Катей и профессором, цитированная нами выше, при всей ее художественности, проигрывает в силе по вине все той же неловкости автора: он нарисовал Катю такой мятущейся истерической натурой, переходящей от увлечений романических, к страсти к театру и т. д., что, право, и обладатель самой верной «общей идеи», пожалуй, не нашелся бы на месте профессора, не сумел бы ответить на вопрос: что этой Кате делать? И если принять все это во внимание, то выйдет, что повесть написана не во славу «общей идеи», без которой немыслимо разумное существование, как истолковывает эту вещь Михайловский, а просто изображает постепенный упадок жизненных сил в больном и усталом старике-ученом, — упадок, приводящий его к безнадежному скептицизму...

Снисходительнее всего Чехов относится к направлению «Недели», к теоретикам «малых дел». В полном поэзии очерке «Дом с мезонином» происходит следующий диалог между пейзажистом-художником и Лидой, помещичьей дочерью, посвятившей себя народной школе и лечению крестьян «порошками»:

«Вы приходите к ним на помощь с больницами и школами, но этим не освобождаете их от пут, а, напротив, еще больше порабощаете, так как, внося в их жизнь новые предрассудки, вы увеличиваете число их потребностей, не говоря уже о том, что за мушки и за книжки они должны платить земству и, значит, сильнее гнуть спину». Это говорит художник, горячий поборник высшей обобщающей науки, но в то же время, по-видимому, и толстовец: он видит исход в одном, — чтобы «все люди согласились физически работать», иначе народ останется «опутанным цепью великой», к которой медицинские пункты, школы, аптечки, библиотечки прибавляют лишь «новые звенья»... Лида, однако, с твердостью отвечает: «Скажу вам только одно: нельзя сидеть сложа руки. Правда, мы не спасаем человечества и, быть может, во многом ошибаемся, но мы делаем то, что можем». Художник, влюбленный в сестру Лиды

Женю, терпит фиаско: под давлением сестры Женя уезжает от него...

Я не буду останавливаться на том, что этот пейзажист-толстовец являет из себя какое-то редко встречающееся сочетание, что очень странны его теории (и толстовские, и ницшеанские ноты и, пожалуй, революция); он странен и *неловко* задуман, как странны уже упомянутые Лихарев, и «неизвестный человек», и проповедующий «оскудение природы» доктор Астров (в «Дяде Ване»), мечтающий, впрочем, о той прекрасной жизни, которая наступит лет этак через 200—300, как странен подполковник, Вершинин («Три сестры»), мечтающий о том же, и т. д., и т. д. Я полагаю, что из всех приведенных мною выдержек уже достаточно обнаруживается смутное и не тонкое трактование Чеховым всех наших направлений и идейных лагерей, неумение разбираться в них. Мне эти выдержки нужны были для того, чтобы доказать его *атеоретичность*, его отчужденность от всяких общественных теорий — во-первых, и его *недоверие* вообще ко всякой теории и идее, его скептицизм к ним — во-вторых. Упомяну, впрочем, еще о двух его вещах, особенно ярко и *в общей форме* иллюстрирующих последнее утверждение: о безнадежно-скептической и очень художественной повести «Палата № 6» и о фантастическом, странном по фабуле очерке «Пари». В повести сводятся лицом к лицу два миросозерцания: вялый квиэтический оптимизм заведующего больницей доктора Андрея Ефимовича, дошедшего до полной пассивности и бездеятельности на таком основании: «предрассудки и все эти житейские гадости и мерзости нужны», так как они с течением времени перерабатываются во что-нибудь путное, как «навоз в чернозем», и — «на земле нет ничего такого хорошего, что в своем первоисточнике не имело бы гадости»; этому доктору противополагается глубоко реагирующий на все злое, вечно готовый к протесту чиновник Иван Дмитриевич Громов. Последнего повесть застает уже больным «манией преследования», обитателем «палаты № 6». Вскоре попадает туда же и его антитеза — Андрей Ефимович, апатия которого превращается в ипохондрию. Итак, обе идеологии приводят к одному и тому же невеселому концу — к «Палате № 6». Другой идеи я не вижу в этой повести: не наивное же поучение нерадивым докторам, не воздаяние же за равнодушие, не «наказанный же порок» надо видеть в той жестокой расправе, которую чинит больничный сторож над доктором, не радевшим о больнице, а теперь попавшим в нее?.. Как психиатрические типы обе фигуры, может быть, очень интересны, но

идеологии, ими представленные, опять какие-то странные, случайные, случайно противопоставленные... В очерке «Пари» интеллигентный человек бьется об заклад на четыре миллиона с банкиром: он берется просидеть в одиночном заключении 15 лет. Пари уже выиграно. Наступил предпоследний день 15 года, но заключенный, перечитавший за это время бездну книг по всем отраслям наук, особенно по истории и философии, а под конец читавший только Евангелие, убегает в ночь перед последним днем, чтобы доказать свое презрение ко всем жизненным благам, к жизни вообще...[37] По-видимому, и здесь поется мрачное de profundis[38] всяким теориям...

В воспоминаниях г-на Куприна есть одно курьезное указание: г-н Куприн, кажется, приводит этот эпизод только с целью рассказать, как Чехов, среди разговора, вдруг «уходил куда-то внутрь, созерцая нечто таинственное и важное»: «Тогда-то А. П. и делал свои странные, поражавшие неожиданностью, совсем не идущие к разговору вопросы, которые так смущали многих»... В данном случае разговор зашел о «неомарксистах», а Чехов вдруг спрашивает: «Послушайте, вы никогда не были на конском заводе? Непременно поезжайте. Это интересно»... Не ясно ли, что тут простое недоразумение со стороны г-на Куприна: то «таинственное и важное», что «созерцал» в эту минуту Чехов, на самом деле было самой банальной «остротой» над социал-демократами, которые, как известно, по мнению обывателя, стремятся устроить из жизни «конюшню со стойлами», с «общественным воспитанием детей» и т. д. «Поразительный» вопрос Чехова ведь принадлежит к «созерцаниям» «тех обывателей, которые о Прудоне знают лишь изречение «La proprieté c'est le vole»[39], а про «сицилистов» отзываются: «Ну да, что твое, то мое, но не обратно» и пр... Это, конечно, мелочь, но мелочь — характерная.

Удивляться ли после всего изложенного, что Чехов «не приметил» новые течения нашей общественной и идейной жизни, остался глух к ним, не отразил их почти ни в одном художественном образе своих последних очерков, если не считать красивой, но только намеченной, бледной фигуры «Невесты», в повести того же названия, да нелепого совсем, сумбурного студента Трофимова в «Вишневом саде»?.. Идеи и теории опять реабилитировали себя в нашей жизни. Огромный подъем общественных сил, нарождение новых партий, выход на историческую сцену демократических классов, — все это, разумеется, должно было искать формул и теоретических знамен, выражающих новые потребности и идеи. Но Чехов остал-

ся в стороне: верный сын эпохи 80-х годов, он действительно должен был ждать момента, «когда даже слепые прозревают», чтобы отказаться от своего недоверия к идеям и программам, от своего «обывательского» скептицизма к ним. Обывательского — c'est le mot[40], как говорят французы. Все это отрицание идей и эта *атеоретичность* Чехова ограничивали его идейный кругозор именно до обывательской узости. И, может быть, трагедия чеховской жизни и определяется прежде всего вечным конфликтом, вечным противоречием между тонкой эстетической организацией, до отвращения, до боли ненавидевшей обывательщину, и этим обывательски-узким кругозором мысли. Если бы я был на месте г-на Булгакова и писал бы статью на тему «Чехов как мыслитель»[41], я бы ограничился пятью словами: *Чехов совершенно не был мыслителем.* Во всей плеяде наших крупных художников он в этом смысле стоит совершенно одиноко. Разве еще Гончаров, автор «Слуг» и толкований к «Обрыву», может быть поставлен рядом с ним[42]. Если после всего предыдущего, мои утверждения все же покажутся несправедливыми, если привычное отношение к Чехову, именно как самому заклятому врагу и сатирику обывательщины, заставит видеть в моих словах парадокс, я попрошу читателя присмотреться сколько-нибудь внимательно к чеховскому «Сахалину».

Если бы вам сказали, что тонкий и громадного таланта художник едет изучать эту страну бесконечных мук, эти последние пределы человеческого унижения и поругания, — с каким жутким чувством ждали бы вы возвращения этого художника... Какие потрясающие, еле переносные картины должен он привезти оттуда, какую вереницу самых страшных для человека вопросов поставить перед нами!... Ведь Сахалин, с этой системой «каторжных семей», где людей спаривали как животных, с его знаменитыми палачами, охотой на беглых и беглыми «людоедами» от голодухи, это, пожалуй, почище «Мертвого дома», с такой силой изображенного Достоевским: это фантастический Дантов ад в реальной обстановке русского быта и русского администрирования...

Что же привез оттуда Чехов? Он, вероятно, преследовал и чисто практические цели, так как изучал Сахалин с соизволения местной администрации. Его составленные в виде мемуаров записки представляют наполовину статистический «деловой доклад», и, если не ошибаюсь, они даже повели к кое-каким улучшениям в быте каторжных. Но наряду с докла-

дом идут и личные впечатления и размышления. Что же дают эти последние? — Мало, до странности мало...

Рядом с пространными, в несколько страниц, рассуждениями на тему о «презрении к отхожему месту русского человека» и по вопросу об ошибках администрации, во что бы то ни стало насаждающей земледелие, несмотря на совершенно неподходящие условия климатические и почвенные, вы то там, то здесь натыкаетесь на места общего характера...

Вот впечатление от первой встречи с каторжными, при сходе с парохода:

> «Возле пристани на берегу, по-видимому, без дела, бродило с полсотни каторжан: одни в халатах, другие в куртках или пиджаках из серого сукна. При моем появлении вся полсотня сняла шапки, — такой чести до сих пор, вероятно, не удостаивался еще ни один литератор».

Впечатление от встречи описано. Чехов ставит точку... Вот картина осмотра камер и отчасти «итог» каторжного житья:

> «Мы в шапках ходим около нар, а арестанты стоят руки по швам и молча глядят на нас. Мы тоже молчим и глядим на них, и похоже на то, как будто мы пришли покупать их. Мы идем дальше в другие камеры, и здесь та же ужасная нищета, которой так же трудно спрятаться под лохмотьями, как мухе под увеличительным стеклом, та же сарайная жизнь, в полном смысле нигилистическая (?), отрицающая собственность, одиночество, удобства, покойный сон».

Точка зрения «комфорта», проводимая в последних словах, применяется Чеховым и в других местах. Встретивши как-то каторжного из привилегированного сословия, Чехов спрашивает: «Послушайте, отчего вы так нечистоплотны?» — и получает ответ, что среди общей грязи сожителей нет смысла заботиться об опрятности...

А вот идеи, под которыми подписался бы любой «гуманный» тюрьмовед:

> «Свирепая картежная игра, с разрешения подкупленных надзирателей, ругань, смех, болтовня, хлопание дверьми, а в кандальной звон оков, продолжающийся всю ночь, мешают утомленному рабочему спать, раздражают его, что, конечно, не остается без дурного влияния на его питание и психику. Стадная сарайная жизнь с ее грубыми развлечениями, с неизбежным воздействием дурных на хороших, как это давно уже признано, действует на нравственность преступника самым растлевающим образом. Она отучает его мало-помалу от домовитости, т. е. того самого качества, которое нужно беречь в каторжном больше всего» и т. д.

Или еще о картах:

«Под смиренными кусочками сахару и булками (в камерах) прячется зло (?), которое распространяет свое влияние далеко за пределы тюрьмы».

Целых полстраницы посвящены «любителям так называемой заборной литературы», из которых «один уже старик и толкует, что ему свет постыл и умирать пора», но остается любителем «надписей в уединенных местах» и отборной, трехэтажной ругани... И невдомек Чехову, что все эти разухабистые слова, весь этот цинизм, «страшное зло» картежного запоя и пр. — только убежище, куда спасается ошельмованная душа, что этой душе видится во всем этом как бы реванш за попранные ее права, как бы утеха в ее бездонном тупом горе...

Чехов (совсем по-верещагински![43]) присутствует при экзекуции над арестантом, которому дают 90 розог, чтобы затем подробно описавши ее, сделать следующий скромного размаха вывод:

«Наказание розгами от слишком частого употребления в высшей степени опошлилось (sic!) на Сахалине, так что не вызывает во многих ни отвращения, ни страха...

От телесных наказаний грубеют и ожесточаются не одни только арестанты, но и те, которые наказывают и присутствуют при наказании».

А как вы полагаете, нуждается ли в объяснении или оправдании любовь сахалинцев к побегам? Чехов очень осторожно высказывается на эту тему. Он перечисляет мотивы, которые гонят ссыльного из Сахалина:

«Страстная любовь к родине и тоска по ней», «незасыпающее сознание жизни», «стремление к свободе, присущее человеку и составляющее при нормальных условиях (sic!) одно из благороднейших его свойств»... «Все сибирское население и до сих пор побег не считает грехом»...

Читатель, чьи это речи, кто говорит все это? «Утонченный» ли «христианин» г-на Булгакова, «страшный» ли (более страшный, чем сам Мопассан) скептик, со всеразрушающим, «сверлящим» анализом, каким рисует Чехова г-н Шестов, наконец, убежденный ли «демократ» г-на Львова или... или некто совсем иной? Не оправдываются ли этими выписками наши определения Чехова как человека *без пафоса*, — потому что именно пафос, сильное чувство нужны были, чтобы охватить всю ту психологическую бездну, какую являет из себя Сахалин, — человек с обывательски ограниченным кругозором идей, ибо иначе, при самой скрупулезной осторожности и точности в выводах, можно было прийти к чему-нибудь и более захватывающему и широкому, чем этот «дельный» доклад криминалиста

или гигиениста... В самом деле, даже непонятно *скуден* этот Сахалин Чехова! * Как только он оставляет *художество* и обращается к высказыванию своих мыслей в прямой и *положительной* форме, Чехов становится почти заурядным. И тот же Чехов обаятелен и глубок, как только принимается за художественное воспроизведение, поскольку, впрочем, не касается в нем теорий и идей, как мы старались показать выше.

Доказательство этому — ну, хотя бы бесподобный в художественном смысле, глубоко вдумчивый и такой теплый очерк «В

---

* Мне незачем оговариваться, что в чеховском «Сахалине» попадаются и другие, истинно чеховские по красоте и силе, места: то ярко и сжато изображен весь ужас небрежности к человеку, до которой доходит администрация, то автор затоскует, перенесшись мыслью, по ассоциации, из поселка ссыльно-каторжных в свободную русскую деревню в праздничный день, с ее хороводами и песнями, то обдаст вас тоскою, двумя штрихами нарисовав виднеющийся вдали «свободный» берег Татарского пролива... И уж, конечно, лучше всего места юмористические. Приведу следующий перл из описания вымирающего племени Айно:

«В настоящее время Айно, обыкновенно без шапки, босой и в портках, подсученных выше колен, встречаясь с вами по дороге, делает вам реверанс и при этом заглядывает ласково, но грустно и болезненно, как неудачник, и как будто хочет извиниться, что борода у него выросла большая, а он все еще не сделал себе карьеры»...

Интересны его мимолетные, но тонкие и, пожалуй, пророческие замечания об японцах. Он отмечает их изысканную деликатность и культурность:

«Вне дома они ходят в европейском платье, говорят по-русски очень хорошо; бывая в консульстве, я очень часто заставал их за русскими и французскими книжками; книг у них полон шкаф. Люди они европейски образованные, изысканно-вежливые, деликатные и радушные. Для здешних чиновников японское консульство — хороший, теплый угол, где можно забыться от тюрьмы, от каторги и служебных дрязг, и, стало быть, отдохнуть...»

И опять забавный и меткий юмористический штрих:

«Японская вежливость не лицемерна и потому симпатична, и как бы много ее ни было перепущено, она не вредит, по пословице — "масло каши не портит"... Один токарь-японец в Нагасаки, у которого наши моряки-офицеры покупали разные безделушки, из вежливости всегда хвалил все русское. Увидит у офицера брелок или кошелек и ну восхищаться: "Какая замечательная вещь! Какая изящная вещь!" Один из офицеров как-то привез из Сахалина деревянный портсигар, грубой топорной работы. "Ну, теперь, — думает, — подведу я токаря. Увидим, что он теперь скажет". Но когда японцу показали портсигар, то он не потерялся. Он потряс им в воздухе и сказал с восторгом: "Какая прочная вещь!"»...

ссылке», который притом, по-видимому, навеян Чехову именно сахалинскими впечатлениями...

Мы подошли теперь вплотную к той интереснейшей *проблеме чеховского творчества*, которую уже формулировали отчасти.

Уныло-скептическое отношение ко всяким «теориям прогресса», ко всем девизам борющегося за свое достоинство и счастье человечества, по-видимому, безотрадное пессимистическое отношение к самой жизни, обывательски ограниченный кругозор и — широкие художественные обобщения, исполненные подлинной поэзии художественного созданья! Такова «антиномия», которую заключает в себе творчество Чехова.

В заключение нашего «первого знакомства» с Чеховым попытаемся выискать в его писаниях его *положительные* вкусы и симпатии. Я чувствую, что чрезмерно растянул это «первое знакомство», что, в частности, слишком долго останавливался на доказательстве обывательского пошиба миросозерцания Чехова; но мне казалось необходимым войти здесь в некоторые подробности, ввиду расхождения моего в этом пункте с большинством критиков, писавших о Чехове. *Положительные* симпатии Чехова, на мой взгляд, вполне подтверждают это мое мнение о нем.

Подобно Мопассану или Лихареву (герою очерка «На пути»), «средь лицемерья наших дней и всякой пошлости и прозы», среди пустыни всех мучительно-нелепых или жестоких условий нашего бытия, Чехов нашел только один оазис — чистую и непосредственную женскую душу. Все женские души, им изображенные с симпатией, — несчастные жертвы окружающих их условий, все они — прежде всего искренни и непосредственны. Таков образ Липы, жертвы бесчеловечной атмосферы мещанского «оврага», такова Зинаида Федоровна в «Рассказе неизвестного человека», Катя в «Скучной истории», такова героиня «Чайки» Нина Заречная, Соня в «Дяде Ване», все три героини «Трех сестер» и т. д., и т. д.

Искренность и непосредственность — это, конечно, страшно привлекательно и ценно. Но... мне вспоминается окончание одного из романов Генриха Сенкевича[44], этого умеренного буржуа-эстета: в его «Семье Поланецких» в заключительных строках говорится о героине: «От нее веяло искренностью, как от очага теплом»... Автору кажется, что он сказал этим очень много. Но ведь согласитесь, что это лишь *отрицательное* определение... Хотелось бы большего для *идеала*!...

Есть у Чехова и мужские положительные типы: несколько добродушных и застенчивых «здоровяков», вроде доктора Самойленки в «Дуэли» или того же Лихарева, а затем несколько жалких и несчастных, очень искренних, но «нищих духом», вроде героя повести «Моя жизнь», пожалуй, дяди Вани, помещика Брагина в очерке «Жена», самого «неизвестного человека»... К ним, пожалуй, можно присоединить еще длинный ряд «людей без пафоса», тоже *искренних* — мучеников рефлексии, явную симпатию к которым мы уже отмечали у Чехова, да еще несколько *засосанных средой* интеллигентных фигур, вроде Иванова, доктора Астрова из «Дяди Вани», «учителя словесности» и т. д. Вот и все, кажется...

«Положительное» — это совсем не стихия Чехова. У него были вкусы и настроения, и притом главным образом отрицательные, — *страдательные*. Эти вкусы и настроения были по существу своему чисто *эстетическими*, лишенными живого, деятельного чувства, лишенными пафоса, истекавшими прежде всего из чувства, благообразия, красоты. Но эти настроения и вкусы не рационализировались, не доводились до стадии «обобщенных» чувств, идей и принципов. Вот почему попали мимо Чехова, как я уже высказывал, попытки *философской* критики, пытавшейся дать определение *Чехову-мыслителю*. Особенно интересна в этом смысле неудача, постигшая г-на Шестова. Он попробовал продолжить до их пересечения все «отрезки» идей, которые попадаются у Чехова. И вот, доведенные до своего логического конца, эти идеи дали философию такого мрачного и универсально-похоронного скептицизма, что пришел в ужас даже сам мрачный г-н Шестов!... Г-н Шестов пришел в ужас, а если бы Чехову довелось при жизни прочитать такую характеристику, то он, наверное, лишь усмехнулся бы... «А по-моему, — вероятно, сказал бы он, как делает это в воспоминаниях г-на Бунина, — по-моему, хорошо быть офицером, молодым студентом... Стоять где-нибудь в людном месте, слушать веселую музыку»...

Г-ну Львову, зачислившему его в демократы (может быть, даже в социал-демократы?), Чехов ответил бы что-нибудь вроде следующего: «Я очень люблю культурность и опрятность, мне очень нравится порядочность всего обихода жизни, например, у немцев; этой порядочностью я наслаждался в последние дни моей жизни в Баденвейлере. Я терпеть не могу всего дикого, грубого, лживого и пошлого. — Вот вся моя программа»...

И, пожалуй, согласился бы он только со своим «Жаном», в статье которого имеется следующее место:

«Философия Чехова?... Разве это не абсурд, — спрашивается, — ставить вопрос о философии писателю, у которого в иных небольших рассказах больше философии, чем в добром томе патентованного философа! Философия Чехова — философия здравого смысла»...

Единственные теории, которые твердо исповедовал Чехов, это были теории медицинские. Авторы воспоминаний приводят отзывы о нем профессиональных врачей как о талантливом диагносте[45]. Сам Чехов в известной своей краткой автобиографии утверждает, что медицинские знания очень часто пригождались ему в его художественной деятельности[46]. Пригождались или, наоборот, вредили ему эти знания в области художества, — это, с моей точки зрения, большой вопрос. Но что медицина не могла обогатить его идеями, не могла расширить его философский кругозор, — это факт бесспорный. Медицинский позитивизм, скудный содержанием и в то же время претендующий на полное обладание истиной, — очень обычное миросозерцание у врачей. По-видимому, подобный позитивизм сыграл некоторую роль в атеоретичности и афилософичности Чехова. Какая масса тягостных вопросов должна была постоянно возникать в его сознании под давлением его огромной наблюдательности, его эстетической требовательности... Все эти вопросы не находили даже намеков на разрешение в его миросозерцании. Позитивизм и фанатическая преданность *точности* побуждали, вероятно, даже гасить эти запросы при самом их зарождении. Отсюда должен был возникать постоянный психологический диссонанс, тоскливая душевная смута, находившая себе отражение в скептических и пессимистических мотивах Чехова.

И бог весть, насколько фигура Дмитрия Петровича Силина, в очерке «Страх», является продуктом *объективного* творчества, так ли уж чужды душе самого автора вложенные ему в уста беспокойные речи:

> «Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни. Не знаю, быть может, я больной, свихнувшийся человек. Нормальному, здоровому человеку кажется, что он понимает все, что видит и слышит, а я вот утерял это “кажется” и изо дня в день отравляю себя страхом. Есть болезнь — боязнь пространства, так вот я болен боязнью жизни. Когда я лежу на траве и смотрю на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то мне кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней я вижу самого себя»...

Может быть, постоянная «сдержанность» и «таинственность» Чехова, на которую указывают знавшие его, помимо природных задатков, объясняется именно подобной душевной

смутой... Где уж тут высказываться, «изливаться»!.. Очень характерно для людей, страдающих подобной душевной смутой, пристрастие к уединению, к тишине и тому созерцательно-бездумному настроению, какое дает ужение рыбы. Чехов, как известно, очень любил эту забаву... Еще более характерна любовь к общению с детьми, которое также дает «отдых» таким людям. Биографы подчеркивают у Чехова и любовь к детям, и умение сближаться с ними. Наконец, лучшее и могущественнейшее лекарство — это, разумеется, природа. Кто прочел хоть одну страницу «Степи» или чудное описание летнего вечера в очерке «В овраге», тот не усомнится в том, какой страстной любви к природе был полон Чехов. Я думаю, что это был *единственный его «пафос»*...

Мне всегда чувствовалось, что в «Чайку» вложено много лично пережитого и автобиографического. Г-н Щеглов, часто общавшийся с Чеховым в те годы, когда писалась эта драма, подтверждает мою догадку. И в признаниях Тригорина об его «писательском счастье» мне слышатся отчасти признания самого Чехова:

> «Я люблю вот эту воду, деревья, небо, я чувствую природу, она возбуждает во мне страсть, непреодолимое желание писать. Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то обязан говорить о народе, об его страданиях, о будущем, о науке, о правах человека и пр., и пр. И я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука все уходят вперед и вперед, а я все отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд, и в конце концов, чувствую, что я умею писать только пейзаж, а во всем остальном я фальшив, и фальшив до мозга костей».

Устраните из этой тирады заключительные, чересчур резкие ноты самобичевания, и вы получите некоторые черты самого Чехова. Вы помните, между прочим, что, подобно Чехову, и Тригорин — страстный удильщик...

На этом я заканчиваю «предварительное знакомство» с Чеховым.

Это предварительное знакомство, на мой взгляд, дает нам в руки некоторый ключ к его творчеству. В основе этого творчества лежит глубокий диссонанс. Психологически это — диссонанс между прирожденным типично *комическим* даром и унылым жизнеощущением, который находил себе выражение в подмеченном биографами *светлом* смехе и тусклом, *матовом* голосе. Идеологически это, с одной стороны, — огромная эсте-

тическая чуткость и проникновенность, а с другой — узкий кругозор миропонимания, обусловленный как лишенной пафоса натурой, так и «отрицательной», безыдейной эпохой 80-х годов. Общераспространенное мнение, что Чехов был лишь *объективным* бытописателем восьмидесятничества, на мой взгляд, несправедливое мнение. И в его творчестве, как и во всяком подлинном творчестве, много субъективных элементов. Сам он был верным сыном эпохи, продуктом, *жертвой* восьмидесятых годов. Они, годы эти, обрезали ему «крылья», сделали его *бескрылым поэтом*...

Позволяю себе снабдить эту статью своего рода post-scriptum'ом.

Представляя собою первую главу работы о Чехове, мною задуманной, но не выполненной*, настоящая статья, разумеется, далеко не исчерпывает сложного вопроса о творчестве Чехова. В частности, она только мимоходом затрагивает чисто эстетическую сторону Чехова, а именно этой стороной определяется и огромное место его в нашей новой литературе и права на его бессмертие... Если я тем не менее согласился на появление статьи в настоящем сборнике, то лишь в надежде, что в этой попытке *предварительного* ознакомления с Чеховым, все же намечено несколько отправных точек, которые могут пригодиться для дальнейшего, более углубленного его изучения.

Я попытаюсь на немногих страницах этого post-scriptum'a хоть отчасти пополнить пробелы статьи, хоть немного углубить те перспективы, те ходы «внутрь здания», которые для меня раскрываются с намеченных в статье отправных точек.

Начну с эстетики. Прежде всего отмечу особенность творчества, совершенно выделяющую Чехова из *школы* русской беллетристики, создавшейся еще в 50-х годах. Творчество Чехова имело главным, если не единственным, источником эстетическое чувство, органическую потребность созерцания и воссоздавания. Это было художество — самоценность. «Творчество из ничего», — сказал о Чехове г-н Шестов в статье, которую я уже упоминал. Г-н Шестов забыл, что первичным источником

---

* Благодаря закрытию журнала «Мир Божий» в 1906 г., где эта глава была напечатана.

всякого художественного творчества является это «ничто», — является именно эстетическая жажда, ищущая удовлетворения. Среди больших художников Чехов олицетворяет собою это явление в на редкость чистом виде. Чехов своим творчеством доказал, как могуч этот источник сам по себе, почти отрешенный от иных подсобных источников творчества — моральных и философских.

В этом смысле писания Чехова представляют огромный интерес для критики и психологии творчества. Сам он не раз затрагивал в художественной форме эту тему о самоценности творчества. Преломленная сквозь призму усталого скептицизма, обозначается эта тема у Тригорина из «Чайки», в его словах об «обязанности писать и писать». Та же потребность-повинность вложена в душу портного Меркулова в небольшом комическом очерке «Капитанский мундир»: он шьет виц-мундиры, за которые ему не платят, пренебрегая «доходными» зипунами: «Пущай лучше помру, чем зипуны шить!»... Наконец, несколько осложненная темой о связи между художником и толпой, та же мысль проходит и в очаровательном очерке о лодыре Сережке, устраивающем «Иордан», — очерке, представляющем один из перлов Чехова и так озаглавленном: «Художество».

К этому источнику своего творчества Чехов относился вполне сознательно. Он на этом месте стоял, это любил. Это даже привело его к созданию соответствующей теории, чуть ли не единственной (кроме медицинских), которую исповедовал этот атеоретический человек. Он всегда убежденно отстаивал принцип *свободного* искусства:

«Я боюсь тех, — писал он Плещееву в 1887 г., — кто между строк ищет тенденции...»

«Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником и — только...[47]»

В этом пункте он был новатором и «возражал» на идеи предыдущего поколения, — возражал плодотворно и победоносно. Именно с Чехова начинается поворот от прежней, суживавшей область искусства, гражданско-идейной теории, которая исповедывалась нашими художниками (за исключением разве Тургенева) и критиками, начиная с Белинского (в его последнем периоде), и до 80-х годов. Именно с Чехова начинается новая полоса нашего искусства, переход от морально-публицистических заданий к расширенным горизонтам, к искусству с заданиями эстетико-философскими. Чехов явился первой ступе-

нью этого перехода, если хотите — только формальной, в том смысле, что идеологически он был не шире, а уже своих предшественников. Но самый принцип свободного искусства, самую возможность наполнения его расширенным содержанием он понимал и своими писаниями утверждал, проводил в жизнь. Одновременно с Чеховым подняли знамя бунта против прежних теорий мистики «идеалисты» и «декаденты». Но тогда как они только сменяли одно рабство на другое, попадали из моралистских цепей в цепи «чистого искусства»; тогда как в их литературе личность художника без остатка поглощалась чисто техническими задачами, художничанием, образом-самоцелью, рифмой и ритмом, an und für sich[48], а вместе с личностью художника так же без остатка исчезали и жизненный смысл, и жизненная ценность их произведений; Чехов оставался верен серьезным, святым, жизнь творящим традициям нашей литературы. Его темой была жизнь, подлинная жизнь, во всем доступном ему разнообразии ее. Вот почему этот *новатор* все же становится в ряды представителей органической, исконной струи нашей литературы, является продолжателем дела Тургеневых и Толстых.

Непрестанное любовное внимание к художеству-самоценности побуждало Чехова разрабатывать и оттачивать приемы его творчества до невиданного у нас изящества и красоты. Никто из его предшественников не возвышался до такой простоты и тонкости стиля, до такой выработанности, точности, живописности и богатства языка. Язык, которым говорят действующие лица его очерков и драм, обладает всеми цветами житейской радуги — по цвету и оттенку на каждую профессию, звание и положение!.. Принцип *художественной меры и экономии художественных средств* проводился им в его очерках с такою тщательностью и чуткостью, что делает эти очерки поистине классическими. Можно сказать, что Чехов создал у нас не только жанр «комического очерка», но и жанр очерка вообще, — до такого совершенства довел он эту форму. Продолжая начатое Толстым и следуя по стопам Мопассана, которого он знал и ценил, как мало кто иной, он разработал у нас *импрессионизм* литературной живописи и *драматический прием повествования* (характеристика действующих лиц не описательная, а, так сказать, «на деле», в их поступках и речах). Наконец, в области театра (если не ошибаюсь, под некоторым влиянием Гауптмана) он создал у нас *драму настроения,* — драму нарастающего лиризма, не разрешающегося в действии...

Углубленность, серьезность и широта замыслов росли в произведениях Чехова по мере созревания и развития его таланта, — росли до самого конца. Если сначала очерки его были осколками жизни, калейдоскопом гениально подмеченных психологических черточек, выявлявших то тот, то другой уголок русской жизни, дававших заглядывать в душу населявших эти уголки серецьких людишек; то под конец своей деятельности Чехов уже пытается синтезировать, охватывать картины жизни целых слоев и групп, подводить им итоги. И с этого времени, начиная с очерков «Человек в футляре», «Крыжовник» и повести «В овраге», к его исконно *реалистическим* приемам все больше примешивается элементов *символизма*, который особенно рельефно выступает в его *лебединой песне* — драме «Вишневый сад». В этом отношении Чехов был сын своего времени, шел в ногу со всем художеством, нашим и европейским. Говорить ли о влиянии Чехова и его манеры на наших новых беллетристов. Если в последнее время, когда в результате огромной жизненной и идеологической смуты в нашем искусстве воцарилась изрядная неразбериха, связь современных беллетристов с Чеховым не так наглядна и ощутительна, то непосредственная связь с ним Горького и Андреева (особенно в их первом периоде) — ясна для каждого, а уж о реалистах-бытовиках, как Куприн, Вересаев, Арцыбашев, нечего и говорить....

Таковы завоевания, сделанные тем эстетическим даром, который составлял основную стихию Чехова, который, с принудительностью рока, побуждал его созерцать и воссоздавать — в *вечной* игре самоценного творчества.

А неизменно серьезное, я бы сказал — *религиозное* отношение к этому творчеству, заставлявшее видеть в своих переживаниях и в переживаниях людей вообще единственный достойный этого творчества объект, повело к тому, что ни один из сверстников Чехова не сделал столько для русской жизни и культуры. Никто не явился лучшим выразителем эпохи, не подвел ей более полного итога. И тут, думается мне, надо упомянуть добрым словом скептическую атеоретичность Чехова и тот *диссонанс* между его идеологической скудостью и эстетическим богатством, о котором я говорил как о ключе к проблеме его творчества в ее целом.

Счастье или проклятье, плюс или минус для художника стройное миросозерцание? В общей форме может быть только один ответ: счастье и плюс, если под миросозерцанием разуметь определенную религию жизни, гармонию мироощущения

и миропонимания. Догмат, схема, рассудочные и не вытекающие из непосредственного восприятия действительности, мертвят и сушат, почти опошляют, губят дело художника. Но подлинная религия жизни может только ферментировать, углублять и расширять творчество, окрылять творца... Чехов, по моему пониманию, был совершенно лишен такой религии, был поэт *бескрылый*. Но жил он в такую эпоху, когда недавно перед тем царившая в умах и душах и «окрылявшая» людей народническая религия жизни выветрилась и износилась, а новой, на смену ей, история еще не выработала. От старой религии отлетела душа, она превратилась в остов, именно в схему и догму, и исповедывать ее художнику значило почти обрекать себя на бесплодие.

Позволю себе привести одно признание, *народника* В. Г. Короленко (из его воспоминаний о Чехове), которое, при всей нерешительности и двойственности тона, в сущности достаточно определительно подтверждает мою мысль:

«В воздухе чувствовались необходимость некоторого “пересмотра”, чтобы пуститься в путь дальнейшей борьбы и дальнейших исканий... И поэтому самая “свобода” Чехова от “партий” данной минуты, при наличности большого таланта и большой искренности, казалась мне тогда, признаюсь, некоторым преимуществом. Все равно, — думал я, — это не надолго...»

И в том «возражательстве» против теорий «дедов и отцов», которое я отмечал у Чехова, и в его трактовании этого отживающего умонастроения, при всей неудачности этого трактования, все же была доля правды, сказывалось чутье жизни.

И безыдейность Чехова пригодилась ему. Сам лишенный идеологии, сам в идеологическом смысле почти обыватель, он мог понимать, интимно и всесторонне, ту среду, которая в эти годы осталась без идеологии, без религии. И он воспроизводил ее как никто. Пусть в поле его зрения не попадали действенные элементы, которые, разумеется, были вкраплены и в 80-е годы в толщах жизни. Пусть он в 90-х годах остался слеп к народившимся и поднявшим голову новым типам, новым течениям новой, *городской* эпохи нашей культуры. Но *свою* эпоху, но эпоху ликвидации *сельской* культуры, эпоху разложения двуединого крестьянско-барского уклада он понимал, чувствовал и живописал, со всеми ее болями и тоской, во всей ее постылой и, казалось, безысходной неподвижности, в картинах, исчерпывающих и бессмертных. Если он остановился как на единственном положительном типе на типе «милого челове-

ка», искреннего, но безвольного и нищего духом; если люди дела и действия почти всегда как бы заподозревались им; если, как я говорил, область *положительного* совсем не его область (кроме разве постоянного влечения к *культурности* и тоске по ней), — то *отрицательные* стороны своей отрицательной эпохи он изобразил и обнял в обобщениях, которые навсегда останутся памятниками этой эпохи и, пожалуй, *угрозой* и назиданием для эпох других.

Мне уже приходилось однажды* говорить о самом крупном, на мой взгляд, обобщении, сделанном Чеховым. Позволю себе повторить здесь эти строки:

«Ущерб личности, порождаемый порядком с девизом: "кто к чему приставлен"**, доходит до предела, когда личность превращается либо в какой-то деревянный механизм, если найдет себе место в жизни и прирастет к тому, "к чему приставлена" ("Человек в футляре", профессор в "Дяде Ване" и т. д.); либо, не найдя места в жизни, превращается в тень личности, в призрак, в какое-то мелькание...

"Без веры, без любви, без цели, как тень, слоняюсь я среди людей", — говорит герой драмы "Иванов". В прекрасном очерке "По делам службы" фигура "цоцкого", всю жизнь неведомо для кого разносящего пакеты, превращается в сновидении доктора в символ крестьянского, — да и не одного крестьянского, — существования: "Мы идем... мы идем... мы идем..." Куда? Зачем? — ответа нет.

Лихарев ("На пути"), оба героя "Палаты № 6", Таня "Скучной истории", Треплев и Нина в "Чайке", "дядя Ваня" и т. д., и т. д. — все поют этот лейтмотив.

"Если бы знать... Если бы знать!" — с воплем отчаяния восклицают интеллигентные героини драмы "Три сестры". "Нас нет, ничего нет на свете, мы не существуем, а только кажется, что мы существуем... И не все ли равно..." — отвечает им спившийся врач Чебутыкин.

И "*кто к чему приставлен*" Анисима, и это чебутыкинское "*нас нет*" являются полюсами той оси, вокруг которой вращаются все драмы жизни, зарисованные Чеховым».

Максим Горький, в своих воспоминаниях о Чехове, красиво сформулировал публицистическое значение его творчества:

---

* См.: сборник «Общественное движение в России в начале XX в.», статья «Наша художественная литература предреволюционной эпохи»[49].

** Этот девиз-резюме вложен в уста Анисиму в очерке «В овраге».

«Большой, умный, ко всему внимательный человек прошел мимо скучных жителей своей родины... и сказал им: “Стыдно так жить”...»

И оно было и остается огромным, это публицистическое или вообще *жизненное* значение его писаний! А Чехов не учил, не проповедовал, был чужд публицистики, как мало кто иной. Он только подчинялся своей потребности творить, воссоздавать действительность, побуждаемый своим *эстетическим страдальчеством* и вечно и всюду оперируя присущим ему (как прирожденному *комическому* дарованию) методом *искания противоречий.*

Два слова об этом методе и «страдальчестве», — и я могу закончить свое post-scriptum.

Я упомянул о чеховском «выискивании противоречий» не только в чисто комических по замыслу его вещах, но и в «хмурых» очерках и «хмурых» драмах.

Напомню теперь «знаменитого» профессора «Скучной истории», жалко-бессильного перед запросами жизни, при всем его научном величии; напомню миллионершу-фабрикантку в «Бабьем царстве», чуть не вышедшую замуж за бедняка-рабочего, чтобы бежать от бессмысленности своего существования; другую подобную миллионершу в «Случае из практики» и там же общую картину всего огромного предприятия, существующего только для того, чтобы компаньонка хозяйки «могла пить вкусные вина»; напомню «счастье» знаменитости Тригорина, которому завидует Нина Заречная в «Чайке», и его исповедь; ребячливый эстетизм владельцев «Вишневого сада», их жизненную несостоятельность и грустные признания Лопахина — жизненного, весьма «состоятельного», но подтачиваемого червем сомнения в смысле своего существования, и т. д., и т. д. *Рычаг*, с которым Чехов приступает к явлениям, — всюду один, формально-комический — искание противоречий. И при отсутствии всяких общественно-идеологических побуждений он этим рычагом то и дело вскрывал огромные, глубоко заложенные в социальной структуре противоречия и язвы...

Что касается *эстетического страдальчества*, то у Чехова есть удивительное признание, доказывающее, что даже эстетическое наслаждение у него было сопряжено именно с ощущением муки и грусти. Вот несколько строк из очерка «Красавицы», в которых он дает резюме своего впечатления от встречи на постоялом дворе с красавицей-армянкой:

«Ощущал я красоту как-то странно. Не желание, не восторг и не наслаждение возбуждала во мне Маша, а тяжелую, хотя и

приятную, грусть. Эта грусть была неопределенная, смутная, как сон. Почему-то мне было жаль и себя, и дедушки, и армянина, и самой армяночки, и было во мне такое чувство, как будто мы все четверо потеряли что-то важное и нужное для жизни, чего уж больше никогда не найдем...»

Встреча с армяночкой — юношеское воспоминание; но затем описывается мимолетно виденная им уже много позднее белокурая девушка с чисто русской красотою, — а впечатление от нее — то же, та же непонятная, «тяжелая, хотя и приятная, грусть»... И разве могло быть иным ощущение красоты у столь дивно эстетически одаренного художника, которому выпало на долю созерцать русскую жизнь, русскую действительность, да еще у *бескрылого* художника, не чаявшего исходов и выходов из «оврагов» этой действительности?

Чехов, с его эстетической одаренностью, среди русской действительности, — это такая же антитеза, какая заключается и в его созданиях: никогда, кажется, за все существование художественного слова такой ужасающий жизненный материал не облекался в столь благоуханную, столь чарующую форму...



Андрей БЕЛЫЙ

Чехов

А. П. ЧЕХОВ

Чехов — это завершение целой эпохи русской литературы. А мы не можем сказать определенно, что его уже не начинают забывать.

Чехов — это огромный, всем нам нужный, важный для нас талант. Еще важнее его теоретическое место в конфигурации современных нам литературных школ. В нем встречаются, в нем скрещиваются противоположные течения: символизм и реализм. На Чехове лежит преемственность дорогих для нас литературных традиций Л. Толстого. И в то же время в чеховском творчестве заложен динамит истинного символизма, который способен взорвать многие промежуточные течения русской литературы; эти течения часто открещиваются от здорового *честного* реализма, портя свой реализм заемными румянами quasi-символических образов. В то же время среди символистов последнего времени процветают тенденции, извне сочетающие реализм с символизмом. После Чехова такое сочетание — абсурд. *Мистические реалисты* открывают в баранке и кренделе что-то особенное; они описывают крендель так, что волосы становятся дыбом. В то же самое время символисты нет-нет, — и посадят какой-нибудь из своих сверхвременных символов на пароход. Те и другие не имеют ничего общего с Чеховым. У тех и других — компромисс, у тех и других — предательство своего литературного пути. Те и другие не преодолевают ни символизма, ни реализма; те и другие представляют собою шаг назад в истории развития литературы последнего десятилетия сравнительно с Чеховым. Символисты, влекомые к «Знанию», «знаньевцы», растворяемые символиз-

мом — все эти полусимволисты, полуреалисты далеки от истинного реализма Чехова. Но и действительность чеховских символов им чужда.

Поясним нашу мысль.

Нам кажется далеко не случайным, что наиболее крупный писатель последнего времени остался без школы, в то время как творчество Горького породило целую плеяду подражателей. В то же самое время Валерий Брюсов, вырастая у нас на глазах, уже образовал школу. Брюсов дал нам методы истинного символизма: он переходит от символа-переживания к образу-модели. Его мир — это мир двух действительностей, — из них видимость — только арка, под которой мы проходим в неизвестность.

Чехов, наоборот, исходя из реального образа, утончая и изучая самый образ видимости, рассматривает его как бы в микроскоп, указывает нам на то, что образ этот в сущности сквозной. Но выхода он не дает, и мы, окруженные неизвестностью, обречены пребывать в замкнутых пределах нашей стеклянной тюрьмы.

Брюсов нам как бы говорит своими образами: «Мы не можем объяснять на языке тайн. И вот я опускаю на тайну завесы условных знаков. Но посмотрите: условные знаки совпадают с окружающей действительностью». Чехов говорит нам обратное: «Я ничего не знаю о тайне, не вижу ее. Но изучите действительность в ее мгновенных мелочах. Я не знаю выхода из стен моей тюрьмы, но, быть может, бесконечные узоры, начертанные на стенах, не двухмерны, а трехмерны: они убегают в пространство неизвестности, потому что стены могут оказаться стеклянными, и то, что мы видим на их поверхности, может оказаться за пределом этой поверхности. Все же я ничего не знаю».

Школа Брюсова устанавливает культ мгновения. Ткань времени Чехов расчленил на отдельные элементы ее — мгновения. Здесь он завершитель истинного реализма (мир мгновенных образов и переживаний). Символизм и реализм, как начало и конец, соприкасаются в одной точке; эта точка — мгновение; но подходы к мгновению противоположны. В символизме мгновение есть средство запечатлеть переживаемое, не имеющее соотносительной формы выражения в видимости. В истинном реализме дезинтеграция времени в ряде отдельно взятых мгновений есть цель; средством этой цели является описание материала, данного нам в видимости и переживаниях.

Символизм и реализм — два методологических приема в искусстве. В философии мгновения оба метода совпадают, как совпадают две окружности, только в одной точке. Эта точка совпадения реализма и символизма есть основа всякого творчества: здесь реализм переходит в символизм. И обратно.

Задача истинного реализма заключается в приведении его к основе творчества, к совпадению его с символизмом в точке касания самих в себе замкнутых сфер. И если символизм может развиваться в направлении коллективной символизации (религия), базис его устойчив только тогда, когда он приведен к точке касания с реализмом. Задача русского символизма не заключается только в развитии его как коллективного символизма, но и в утверждении его в самом себе, то есть в приведении к точке касания с реализмом так, чтобы реализм незаметно для себя стал символизмом.

Развитие символизма идет в прогрессивном и регрессивном направлениях; это не значит, что нужно кое-как смешивать реализм с символизмом: такое смешивание кощунственно для обеих школ.

Чехов никогда не сознавал себя символистом, но он благородно и честно как бы отдал все свое творчество на то, чтобы творчество его стало подножием русского символизма.

Вся поверхность его образов реалистическая. Образы первых его произведений ничем не отличаются от образов наших типичных представителей реализма. Но чем глубже проникает его взор в самую структуру своих образов, — тем образы эти прозрачней: так непрозрачный кусок дерева, когда микротом срежет тончайший его слой, под микроскопом распадается на отдельные клеточки, и далее: клеточка, ее физические свойства, рисуя ряд формул, смысл которых ускользает от понимания, — клеточка сама превращается в тайну; и дерево уж не дерево, а совокупность многообразных тайн.

Так с углублением чеховского реализма внутренняя основа этого реализма, не предавая традиций прошлого, переходит в символизм. Чехов расположил все многообразие чисто реалистических приемов вокруг своего центрального символического фокуса; вот почему в нем мы находим отклики метерлинковщины (всегда несколько дешевой) и настроений Гамсуна. Только у него единство символа и реального образа — далекий фон; между этим фоном и нами он набрасывает ряд перспектив, все суживающих диапазон переживаний, подстилающих образ, пока не вырастет на переднем плане Чебутыкин. Сидит Чебутыкин, и пока усталые люди мечтают о счастье, громко

27 Зак. 3516

восклицает: «Цицикар: здесь свирепствует оспа!» («Три сестры»). На поверхности протекает жизнь русского общества времен Александра III. Но штрихи его письма, сами по себе вполне точно передающие действительность, образуют такую конфигурацию, которая приподымает Ивана Ивановича над известной эпохой. Эпоха становится символом вообще эпохи человечества. Иван Иванович становится человеком, комната его разрастается до мира. Но и каждый отдельный штрих, при всем его реализме, у Чехова только равнодействующая более детальных штрихов: сначала он разлагает действительность на отдельные атомы, потом совершает незаметную перегруппировку этих атомов и складывает из них образ, неотличимый от образа действительности, но говорящий нам о чем-то ином, чего не сознает ни сам Чехов, ни его герои: они какие-то сквозные, будто тени, и разговор их о повседневном поражает наш слух, как «Парки бабье лепетанье» [1]. И мы жадно слушаем повседневную речь, и начинает казаться, что она смутно двоится, что и Чехов, и герои его чего-то не досказывают, что-то *знают*, но не умеют ни сказать, ни привести к сознанию свое знание. Все, что сказал нам Метерлинк, мы непроизвольно угадываем в творчестве Чехова. Здесь Метерлинк дал только ключ к тому, чтобы мы могли словами проникнуть в удаленные зоны чеховского интимизма. И мы понимаем по-новому мягкую грусть чеховской улыбки. Эту улыбку Чехов молчаливо унес в могилу и не сказал больше ничего; быть может, и не мог сказать, потому что сам не знал, во что превратится его реализм, к какой точке привел он реализм русской литературы.

Такова субстанция чеховского творчества — опрозрачненный реализм, непроизвольно сросшийся с символизмом. Две замкнутые среды в нем соприкоснулись, как в одной точке. Вопрос только в методе подхода к этой точке. И метод Чехова — реализм. Сохраним же за ним название реалиста, но не будем соединять с понятием о *таком* реализме примитивных представлений.

Совершенно обратна форма последних произведений Чехова. Она — условна. Опираясь на тысячи деталей, он невольно производит выбор деталей и стилизует образ. По двум штрихам восстановляем мы подразумеваемые штрихи. А если и рисует он героев своих многими штрихами, каждый из них синтезирован: незаметно он вводит нас в сферу условного, и мы, не подозревая, заполняем сами его штрихи деталями. Сообразно с выбором черт крепнет форма его письма. Каждая фраза живет собственной жизнью, но все фразы подчинены музы-

кальному ритму. Диалог «Трех сестер» и «Вишневого сада» — да, это музыка! А мы часто его не слышим, потому что герои его не изменяют молчанию, шепчут свои повседневные слова о том, что «Бальзак родился в Бердичеве» («Три сестры»).

Чехов — удивительный стилист. Он первый инструменталист стиля среди русских писателей-реалистов. Горькому, Леониду Андрееву и прочим писателям-реалистам с символической закваской далеко до стиля Чехова, как земле до неба.

Образы чеховского реализма, извне стилизованные и изнутри соприкоснувшиеся с символизмом, завершают эпоху развития реализма в русской литературе. Вот почему у него не может быть самостоятельной школы; чеховцам остается лишь разработать детали им до конца пройденного пути. Если и стоит серьезно учиться у него, то только символистам, которые одни способны измерить весь диапазон его огромного, еще и теперь неоцененного дарования.

Вот почему в настоящее время нам смешны попытки эпигонов реализма извне завязать связь с символическим миропониманием. Единственно связующая точка только в Чехове. Она была, она и останется. Прочее развеется, как прах.

Окно всегда останется только окном, но оно может служить условным знаком переживания, не воплотимого до конца ни в один образ действительности. А новейшие полудекаденты («реальные символисты») — эти эпигоны символизма и реализма — как бы нам говорят: «Окно не окно, но и не не окно». И творчество Чехова беспощадно уличает их и лживость, и серединность.

Но всего позорней заявления символистов о том, что символизм исчерпан, когда у нас нет еще до сих пор ни одной строго разработанной теории и почти ни одного строго символического произведения. Впереди сложная работа, требующая полной отдачи интеллектуальных, моральных и творческих сил. И братанье эпигонов символизма с реалистами означает лишь полное непонимание того времени, под которым они выступили (я не хочу думать, что это шарлатанство).

Чехов исчерпал реализм. Мы, символисты, преклоняемся перед ним, мы не хотим возвращаться к тому, что исчерпано, потому что мы сознаем провиденциальность чеховского творчества. Мы готовы учиться у него, проверять себя им, даже смотреть на мир его глазами, — но смотреть вперед, в те области, куда ведут нас пути будущего.

Чехов занимает центральное положение между двумя большими периодами развития. Он заканчивает собой XIX столе-

тие, ставит отныне непереступаемую грань между реализмом и нами. И нам нет возврата к чистому реализму; поверхностный синтез обеих школ — надругательство над реализмом. Мы не хотим такого смешения, потому что мы уважаем реализм в его чистом виде и слишком ценим дорогую память А. П. Чехова.

1907

«ВИШНЕВЫЙ САД»

Воспроизводя действительность, художник-реалист сначала работает над самыми общими чертами ее, потом он становится фотографом действительности. Его зрение развивается. Он не довольствуется уже поверхностной рисовкой явления. Вслед за определенным и длительным он останавливается на неопределенном, мимолетном, из которого слагается всякая определенность и длительность. Он воспроизводит тогда ткань мгновения. Оторванный момент становится целью воспроизведения. Жизнь в таком изображении — тонкая, кружевная работа, почти сквозная. Сам по себе взятый момент жизни при углублении в него становится дверью в бесконечность. Он, как петля жизненного кружева, не есть нечто само по себе: он очерчивает выход к тому, что за ним. Бесконечна интенсивность переживания. Кружево жизни, состоящее из отдельных петель, становится рядом дверей в параллельные коридоры, ведущие к иному. Художник-реалист, оставаясь самим собой, невольно рисует вместе с поверхностью жизненной ткани и то, что открывается в глубине параллельных друг другу лабиринтов мгновений. Все остается тем же в его изображении, но пронизанным *иным*. Он сам не подозревает, откуда говорит. Скажите такому художнику, что он проник в *потустороннее*, и он не поверит вам. Ведь он шел извне. Он изучал действительность. Он не поверит, что изображаемая им действительность уже не действительность в известном смысле.

Жизненный механизм направляет русло переживаний не туда, куда мы стремимся, отдает нас во власть машин. Наша зависимость начинается с общих нам неведомых причин и кончается конками, телефонами, лифтами, расписанием поездов. Между нами все больше и больше образуется замкнутый, механический цикл, из которого все труднее вырваться. «А» убивает себя для «В», «В» для «С», но и «С», за которого «А» и «В» отдают себя, оставаясь нулями, вместо органически свя-

занной переживаниями жизни, отдает себя «А», тоже превращаясь в нуль. Образуется машина бесцельного убийства душ.

Власть мгновений — естественный протест против механического строя жизни. Человек освободившийся углубляет случайный момент освобождения, устремляя на него все силы души. При таких условиях человек научается все большее и большее видеть в мелочах. Мелочи жизни являются все больше и больше проводниками Вечности. Так реализм неприметно переходит в символизм.

Мгновения — это разноокрашенные стекла. Сквозь них мы смотрим в Вечность. Мы должны остановиться на одном стекле, иначе никогда мы отчетливо не разглядим того, что за случайным. Все примелькается, и мы устанем смотреть куда бы то ни было. Но раз мы достаточно интенсивно пережили известное мгновение, мы хотим повторения. Повторяя переживание, мы углубляемся в него. Углубляясь, мы проходим различные стадии. Известное мгновение становится для нас неожиданным выходом в мистицизм: обозначается наш внутренний путь и восстановляется цельность нашей душевной жизни. Побеждается изнутри механизм жизни, отдельные мгновения не имеют больше власти. Жизненное кружево, сотканное из отдельных мгновений, исчезает, когда мы найдем выход к тому, что прежде сквозило за жизнью. Рассказывая о том, что видим, мы произвольно распоряжаемся материалом действительности.

Таков мистический символизм, обратный реалистическому символизму, передающему потустороннее в терминах окружающей всех действительности.

Чехов — художник-реалист. Из этого не вытекает отсутствие у него символов. Он не может не быть символистом, если условия действительности, в которой мы живем, для современного человека переменились. Действительность стала прозрачней вследствие нервной утонченности лучших из нас. Не покидая мира, мы идем к тому, что за миром. Вот истинный путь реализма.

Еще недавно мы стояли на прочном основании. Теперь сама земля стала прозрачна. Мы идем как бы на скользком прозрачном стекле, из-под стекла следит за нами вечная пропасть. И вот нам кажется, что мы идем по воздуху. Страшно на этом воздушном пути. Можно ли говорить теперь о пределах реализма? Можно ли при таких условиях противополагать реализм символизму? Ныне ушедшие от жизни опять оказались в жизни, ибо сама жизнь стала иной. Ныне реалисты, изобра-

жая действительность, символичны: там, где прежде все кончалось, все стало прозрачным, сквозным.

Таков Чехов. Его герои очерчены внешними штрихами, а мы постигаем их изнутри. Они ходят, пьют, говорят пустяки, а мы видим бездны духа, сквозящие в них. Они говорят, как заключенные в тюрьму, а мы узнали о них что-то такое, чего они сами в себе не заметили. В мелочах, которыми они живут, для нас открывается какой-то тайный шифр, — и мелочи уже не мелочи. Пошлость их жизни чем-то нейтрализована. В мелочах ее всюду открывается что-то грандиозное. Разве это не называется смотреть сквозь пошлость? А смотреть *сквозь что-либо* — значит быть символистом. *Глядя сквозь*, я соединяю предмет с тем, что за ним. При таком отношении символизм неизбежен.

Дух музыки проявляется весьма разнообразно. Он может равномерно пронизывать всех действующих лиц данной пьесы. Каждое действующее лицо тогда — струна в общем аккорде. *«Пьесы с настроением»* Чехова музыкальны. За это ручается их символизм, ибо символ всегда музыкален в общем смысле. Символизм Чехова отличается от символизма Метерлинка весьма существенно. Метерлинк делает героев драм сосудами своего собственного мистического содержания. В них открывается его опыт. Указывая на приближение смерти, он заставляет старика говорить: «Нет ли еще кого-нибудь средь нас?» [2] Слишком явный символ. Не аллегория ли это? Слишком обще его выражение. Чехов, истончая реальность, неожиданно нападает на символы. Он едва ли подозревает о них. Он в них ничего не вкладывает преднамеренного, ибо вряд ли у него есть мистический опыт. Его символы поэтому непроизвольно врастают в действительность. Нигде не разорвется паутинная ткань явлений. Благодаря этому ему удается глубже раскрыть звучащие на фоне мелочей символы.

Вот сидят измученные люди, стараясь забыть ужасы жизни, но *прохожий идет мимо... Где-то обрывается в шахте бадья.* Всякий понимает, что здесь — ужас. Но может быть все это снится? Если рассматривать «Вишневый сад» с точки зрения цельности художественного впечатления, то мы не найдем той законченности, как в «Трех сестрах». В этом отношении «Вишневый сад» менее удачен. Психологическая же глубина отдельных моментов совершеннее передана здесь. Если прежде перед нами была прозрачная, кружевная ткань, созерцаемая издали, теперь автор как бы приблизился к нескольким петлям этой ткани, и яснее увидел то, что очерчивают эти петли.

Мимо других петель он скользнул. Отсюда перспектива нарушается, и пьеса имеет какой-то неровный характер. Относительно Чехов пошел назад. Абсолютно — не остался на месте, истончая методы. Местами его реализм еще тоньше, еще более сквозит символами.

Как страшны моменты, когда рок неслышно подкрадывается к обессиленным. Везде тревожный лейтмотив грозы, везде нависающая туча ужаса. Хотя, казалось бы, чему ужасаться: ведь идет речь о продаже имения. Но страшны маски, под которыми прячется ужас, зияя в пролетах глаз. Как страшна кривляющаяся гувернантка вокруг разоренной семьи, или лакей Яша, спорящий о шампанском, или грубящий конторщик, или прохожий из лесу!

В третьем действии как бы кристаллизованы приемы Чехова: в передней комнате происходит семейная драма, а в задней, освещенной свечами, исступленно пляшут маски ужаса: вот почтовый чиновник вальсирует с девочкой — не чучело ли он? Может быть, это палка, к которой привязана маска, или вешалка, на которой висит мундир. А начальник станции? Откуда, зачем он? Это все воплощения рокового хаоса. Вот пляшут они, манерничая, когда вершилось семейное несчастие.

Мелочь окрашивается каким-то невидимым доселе налетом. Действительность двоится: это и то, и не то; это — маска другого, а люди — манекены, фонографы глубины — страшно, страшно...

Чехов, оставаясь реалистом, раздвигает здесь складки жизни и то, что издали казалось теневыми складками, оказывается пролетом в Вечность.

1904

«ИВАНОВ» НА СЦЕНЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕАТРА[3]

Есть последовательности различных порядков. Правильное течение повседневности обусловливается тем, что мы полагаем границы между этими последовательностями. Разнообразные ряды их не пересекаются друг с другом в обыденной жизни. Например: сонные ассоциации заключены в особый ряд; им не отводится места во время бодрствования. Сон, отдых, исполнение обязанностей — все это параллельные, непересекающиеся ряды последовательностей. Пересечение рядов, смешение порядков последовательностей, сравнение этих порядков друг с

другом — все это обусловливает так называемый *«фантастический»* элемент, с которым мы встречаемся в искусстве. Перед глазами утомленного долгим сном жизни протягивается вереница образов. Причудливые арабески их так странны, так сказочны. Не следует забывать, что самая сказочность образов есть часто не что иное, как осложнившаяся реальность, благодаря взаимному пересечению различных обрывков повседневных последовательностей. Эти обрывки, встречаясь друг с другом, невольно сравниваются, сопоставляются, сливаются. Так возникают художественные символы фантазии, принимающие порой чудовищные формы, например, форму сфинкса (полуженщина-полузверь). Не следует забывать, что части этой чудовищной формы взяты из действительности. Изысканные образы фантазии далеко не всегда воплощены в повседневность. Воплощение их, не нарушая повседневности, придает жизни неуловимо-фантастический характер. Можно говорить о воплощенных и невоплощенных символах.

Художественная сила слова покоится на средствах изобразительности. Средства изобразительности являют нам в большинстве случаев способы соединения, сочетания, подмены образов. Способы эти (метафора, метонимия, гипербола и т. д.) сводимы к сравнению. Сравнивая что-либо с чем-либо, я соединяю разнородные черты в одно. Вот почему художественная последовательность, как и сон, способна явить нам несуществующие соединения существующих образов. Вот почему в художественных символах исчезают границы между действительностью и сном. Вот почему воплощенный символ сливается с жизнью.

Образы действительности влияют на нас. В душе образуется непередаваемое отношение к любому явлению действительности. Это отношение, вызываемое явлением, мы называем его настроением. Настроение может увеличиваться и уменьшаться. Увеличиваясь, оно врывается в обычный распорядок образов, претворяя их: сонные ассоциации начинают тогда врываться в жизнь и незаметно смешиваются ряды последовательностей. В этом смешении может открыться известного рода правильность. Различные ряды могут пресекаться в одном образе, расходясь от этого образа, как от центра, бесконечными, непересекающимися лучами. Перед нами не будет смешения рядов, а соединение их в одном образе. Различные ряды, проходя сквозь данный образ в различных направлениях, не нарушат связи его с каждой из пересекающихся последовательностей, в которой данный образ есть необходимое зве-

но. Смысл данного образа определится, по крайней мере, по двум и более направлениям. Такое соединение последовательностей в одном образе являет нам реальный и вполне воплощенный символ.

Два пути ведут к воплощению символа. Вышерассмотренный путь есть путь от реального к фантастическому, когда жизнь становится сном. Наоборот: усложняя образы фантазии до последнего предела, мы увеличиваем взаимное пересечение последовательностей; в результате пересечения получаем все меньшие и меньшие взаимно сопоставленные обрывки, между которыми все больше и больше стирается разность, т. е. получаем дифференциалы различных последовательностей, вполне совпадающие друг с другом. Разность порядков единой последовательности вырастает благодаря разнообразию в способах сложения тех же дифференциалов. Элементы различных последовательностей объединяются пристальным рассмотрением в единую реальность. Это путь от фантастического к реальному, когда сон становится действительностью.

Оба пути ведут к воплощению.

Художественная постановка произведения, написанного для сцены, есть воплощение намерения автора. Как воплощение оно есть добавление к этому намерению. Всякое художественное произведение непроизвольно символично. Вопрос о воплощении художественного произведения есть вопрос о воплощении символа. Но воплощение символа может идти по двум путям, совпадающим в результатах и, наоборот, расходящимся в точке отправления. Выбор путей для постановки определяется выбором пути, намеченного автором. Художественное воспроизведение той или иной пьесы облегчает автору воплощение символа. Непонимание пути, выбранного автором, наоборот, тормозит воплощение символа. Если автор идет от фантастического к реальному, от грезы к действительности, постановка должна подчеркивать условность грезы; только таким путем откроется ее реальность.

Путь от условного к реальному незнаком Художественному театру. Этим объясняется неуспех метерлинковских пьес. Наоборот: в подчеркивании фантастического элемента в реальном Художественный театр не имеет соперников. Я не знаю, кто воплотил в «Иванове» фантастический кошмар жизни — Художественный театр или Чехов, только при чтении этой наиболее слабой из чеховских пьес не получаешь и сотой доли того впечатления, какое выносишь, выходя из театра. Вся пьеса зажглась здесь светом иных реальностей, и мы увидели, что

все эти серые люди, неврастеники, пьяницы, скряги — чудовищнейшее порождение сна, вросшие в жизнь фантомы, казавшиеся нам реальней реального в нездоровом тумане недавнего прошлого. Мы убедились в том, что их и нет даже, что они — игра тумана, ужасная туча, занавесившая горизонты. Туча, пока она висит над нами, кажется безобидной и серой; но стоит случайному лучу разорвать обманное марево, как почернеют уносящиеся обрывки; и то, что вчера по привычке казалось обыденным и серым, теперь поразит нас ужасом безобразия.

Эпоха, еще вчера казавшаяся нам столь реальной, вдруг оказалась тяжелым кошмаром который мы приняли за реальность. Художественный театр с бесконечной мудростью неуловимыми штрихами обрисовал фантастический ужас недавней эпохи, взглянув на нее как на далекое прошлое. С удивительной тщательностью всюду подчеркнуты неуловимые мелочи быта, отделяющие нас от девяностых годов XIX столетия — в результате получились скорее девяностые годы XVIII столетия, во многом напоминающие комический ужас сомовских картин.

Можно с уверенностью сказать, что «Иванова» создал не Чехов, а исключительно Художественный театр.

1904





К. И. ЧУКОВСКИЙ

А. Чехов

1

Капитан Урчаев заказывает портному Меркулову мундир.

— Сколько возьмешь? — спрашивает он.

— Помилуйте, ваше благородие. Что вы-с. Я не купец какой-нибудь. Мы ведь понимаем, как с господами... Когда на консула персидского шили, — и то без слов.

Портной Меркулов шьет мундир не ради денег. У него не хватает на сукно, он продает корову; за труд ему не платят, бьют, гонят, — он все это терпит с восторгом фанатика. Все это искупается для него радостью шитья, радостью творчества.

Он художник.

В его душе портняжное искусство живет ради портняжного искусства.

— Возмечтали вы об себе высоко! — говорит ему дьячок. — Хоть вы и артист в своем цехе, но Бога и религию не должны забывать. Арий возмечтал, вроде как вы, и помер поносной смертью. Ой, помрете и вы!

— И помру. Пущай лучше помру, чем зипуны шить.

Даже смерть готов он снести во имя своего божества.

Сократ выпил яду ради абсолютной справедливости. Джордано Бруно пошел в огонь ради абсолютной истины. Портной Меркулов готов стать жертвой абсолютного портняжного искусства.

Толпа не понимает Трифона Меркулова. У Трифона Меркулова есть своя Ксантиппа, которой чужд его «категорический императив». Она «работает кочергой, бьет на мужниной голове горшки, таскает его за бороду» и, главное, хочет подчинить его портняжное вдохновение, по существу своему самоцельное, земным целям, требуя, чтобы Меркулов работал ради денег.

Он, вдохновенный, и презирает, и жалеет ее, жалеет за то, что ей недоступны восторги творчества.

— Я, ваше благородие, понимаю, — говорит он Урчаеву. — Я ничего... Но жена... Неразумная тварь... Сами знаете, какой ум в голове у ихнего бабьего звания...

Смешной анекдот этот («Капитанский мундир»), рассказанный беззаботным Чехонте, связан какими-то таинственными нитями с нежнейшим из чеховских творений — «Вишневым садом».

Что такое для купца Лопахина — вишневый сад? То же, что и для жены портного Меркулова — капитанский мундир: только средство к достижению жизненных благ.

Но для самого-то Меркулова — этот мундир не средство, нет! — это цель, и Меркулов готов служить ей *даже вопреки* жизненным благам.

И вот точно такое же отношение у владельцев сада — у Гаева, у Раневской — к этому саду.

Вишневый сад — в их душе сам себе довлеет, он для них самоцелен, и когда купец Лопахин предлагает вырубить его, продать, то есть предлагает сделать его средством, — им это кажется каким-то кощунством, святотатством, им здесь чудится какое-то непонимание, и то же чувство, что и у Меркулова, чувство презрения и жалости к «непонимающему» купцу Лопахину, слышится в их словах:

— Милый мой, простите, вы ничего не понимаете, — со снисходительным пренебрежением говорит Раневская.

— Какая чепуха! — возмущается Гаев. — Извините, какая это чепуха.

— Я, ваше благородие, понимаю... Я ничего. Но жена... Неразумная тварь... Сами знаете, какой ум в голове у ихнего бабьего звания... — подыскивает портной Меркулов оправдания для лопахинского греха своей жены.

2

Как это странно!

Лопахина бранят, Лопахиным возмущаются, Лопахина презирают. Ведь Лопахин — это сила, и сила хорошая: разумная, планомерная, целесообразная... Сила, знающая, чего она хочет, куда идет, сила созидательная и радостная.

Ведь именно о ней, именно о такой разумной, созидательной силе мечтают три сестры, мечтает Вершинин, дядя Ваня, Астров, Иванов, мечтает Саша в «Невесте», именно от такого труда ждут они так трогательно «громадных, великолепных садов, фонтанов необыкновенных, замечательных людей» [1], —

и вот, когда вместе с Лопахиным эта сила наконец предстала пред ними, они отмахиваются от нее и восклицают презрительно:

— Какая чепуха!.. Неразумная тварь!.. Вы ничего не понимаете!..

Лопахин не понимает! Ведь все эти нежные, молящиеся, тихие чеховские герои — кажется, о том только и скорбят, что в жизни так мало лопахинского разума, целесообразности, планомерности; ведь всю их тоску можно назвать тоской по Лопахину, и вот свершилось: Лопахин пришел, наконец, а дядя Ваня встретил его с затаенной ненавистью.

С затаенной, — потому что Чехов скрытнейший из художников. Для эстетики Чехова художественная откровенность просто невыносима. Чтобы прикрыть свою ненависть к Лопахину, он принимает целый ряд художественных мер.

Он придает Лопахину некоторую неопределенность, неясность, он заставляет Трофимова говорить:

— У тебя тонкие, нежные пальцы, как у артиста, у тебя тонкая, нежная душа.

Он окружает Лопахина каким-то поэтическим светом, и — странно! свет этот гаснет, когда Лопахин твердит свое лопахинское:

— Я работаю без устали, и, кажется, мне тоже известно, для чего я существую[2].

И появляется свет этот в те минуты, когда в Лопахине сказывается что-то от трех сестер, что-то от дяди Вани, когда он говорит:

— Бедная моя, хорошая, не вернешь теперь. О, скорее бы все это прошло, скорее бы изменилась как-нибудь наша нескладная, несчастливая жизнь!

То есть когда в Лопахине нет ничего лопахинского.

Как это знаменательно. Чеховский гений так и не сумел благословить нежной своей поэзией это твердое, уверенное, целесообразное начало жизни — лопахинское. И для примирения с этим началом, — которое, казалось бы, должно так обрадовать все это обезумевшее от тоски чеховское царство, — понадобилось придать ему черты прямо противоположные, в корень его отрицающие.

Для примирения с уверенной, целесообразной силой, поэт придал ей какую-то долю неуверенности, бесцельности, незнания.

Силу ему удалось полюбить только в минуту ее слабости.

3

— Мне известно, для чего я существую! — говорит Лопахин, и эти его слова роднят его с многими чеховскими героями.

Что же здесь плохого, если «известно», — но в чеховском царстве всякий, кому «известно», отмечен какою-то каиновой печатью.

Это доктор Львов в «Иванове», который «говорит ясно и определенно, так, что не может его понять только тот, у кого нет сердца».

Это учитель Кулыгин:

— Я доволен, я доволен... я честный человек. Я работаю, хожу в гимназию, потом уроки даю. Мне всю жизнь везет, я счастлив, вот имею даже Станислава второй степени[3].

Это учитель Медведенко в «Чайке», который, когда узнает, что Маша несчастна, удивляется:

— Отчего? Не понимаю. Вы здоровы. Отец у вас, хотя и не богатый, но с достатком. Мне живется гораздо тяжелее, чем вам. Я получаю всего 23 рубля в месяц.

Это профессор Серебряков в «Дяде Ване», которому хорошо «известно», что ему нужна дача в Финляндии, процентные бумаги, «известность, успех, шум».

А Маше из «Трех сестер» ничего «не известно», и говорит она далеко не «определенно»:

— Кот зеленый... дуб зеленый... я путаю.

Нина Заречная из «Чайки» тоже «путает» и восклицает после каждого слова «нет, не то».

— Я чайка. Нет, не то. Сюжет для небольшого рассказа. Это не то.

Соня из «Дяди Вани» тоже путает и буквально повторяет Нину Заречную:

— Я говорю не то, не то я говорю, но ты должен понять меня, папа[4].

А дядя Ваня тоже вместе с ними: зачем-то стреляет, зачем-то кричит «не то» о Достоевском, о Шопенгауэре и тут же признается:

— Я зарапортовался.

И вот перед нами два стана чеховских героев, разделяемые таким, казалось бы, случайным рубежом: одни «путают», «зарапортовываются», говорят «не то», а другие «говорят ясно и определенно, и не может понять их только тот, у кого нет сердца».

Повторяю: казалось бы, что плохого в том, что люди говорят ясно и отчетливо? И не плохие, к тому же, люди. Все они, от Лопахина до Львова, люди чрезвычайно честные. Все работящие: Кулыгин уроки дает и в гимназии и дома, Серебряков пишет столько, что его зовут графоманом, Медведенко народный учитель, а Лопахин нажил огромное состояние неустанным, тяжелым трудом.

Но всмотримся в них поближе. Все чеховские драмы кончаются их торжеством. И торжество это построено на гибели тех «путающихся, зарапортовавшихся».

Лопахин отнимает у Раневской, у Гаева их романтическую мечту, их «дикую утку» — вишневый сад.

Кулыгин — единственное ликующее лицо, когда романтические надежды трех сестер рушатся.

Благополучие Серебрякова зиждется на страданиях дяди Вани.

А литератор «с выработанными приемами» Тригорин, то есть опять-таки говорящий «ясно и определенно», и уверенная артистка Аркадина торжествуют победу над говорящим «не то» поэтом Треплевым, у которого в писаниях «что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред» [5].

Говорящие «ясно» всегда в борьбе у Чехова с говорящими «не то». В борьбе скрытой или явной, все равно, Иванов и Львов, Серебряков и дядя Ваня — открытые враги. Но пусть они будут друзьями, и все же торжество Лопахина над вишневым садом Гаева, над чайкой Треплева, над Москвою трех сестер — для Чехова было роковое, неотвратимое торжество.

В его драмах вечная роковая борьба этих двух начал, роковой исход этой борьбы, в них внутреннее движение к неизбежному — к вечной победе Лопахина над дядей Ваней.

И здесь высший трагизм чеховских пьес.

Победа Лопахина над дядей Ваней — это всегда какая-то позорная победа.

Интимная правда, красота этой правды, поэзия этой правды, — всегда у Гаева, у Иванова, у портного Меркулова, у «бедного, бедного» дяди Вани, у трех сестер.

Всмотримся еще в этих говорящих «ясно». Сколько у них родни в огромном чеховском царстве. Все они на разные лады повторяют доктора Львова:

— Я человек положительный, — говорит Апломбов, человек со щетинистыми волосами из рассказа «Свадьба», — и не вижу никакого развлечения в пустых удовольствиях.

Да и как говорить «не то» лавочнику Андрею Андреевичу, раз у него «солидные калоши, те самые громадные, неуклю-

жие калоши, которые бывают на ногах только у людей положительных, рассудительных, убежденных» («Панихида»), или «хорошему человеку» — писателю Лядовскому, — раз у него «еще во чреве матери» сидела наростом вся его программа. И как зарапортоваться «необыкновенному» Кирьякову, — если у него «уже в манере покашливать и дергать за звонок слышится солидность, положительность и некоторая внушительность»?[6]

Все это люди чрезвычайно разные, но один их объединяет грех, и какой казалось бы, ничтожный: все они «говорят ясно и определенно».

И Чехов, все простивший людям, влюбленный в каждый перелив расстилающейся перед ним жизни, не сумел простить только этого греха. Говорящий ясно и определенно Апломбов — честен и добр, но:

— Еще и дня нет, как женился, а уже замучил ты и меня и Дашеньку своими разговорами. Нудный ты, ух, нудный.

«Необыкновенный» Кирьяков и того добродетельнее, но его «ясность и определенность» сделали то, что «родня разошлась с ним, прислуга не живет больше месяца, знакомых нет, жена и дети вечно напряжены от страха за каждый свой шаг».

От «хорошего человека» писателя Владимира Сергеевича, от его готовой программы, то есть опять-таки от «ясных и определенных» речей — сбегает его сестра.

Словом, будь Лопахин у Чехова писатель, лавочник, чиновник, будь он добр, честен, умен, — но стоит заговорить ему *ясно и определенно*, он давит, он убивает, он деспот, он торжествующий, «размахивающий», и Чехов, «механический аппарат», шельмует и казнит его, как умеет.

4

Эта загадочная логика чеховского сердца, карающая всякую целесообразность и закономерность, заставляет его каким-то странным образом все прекрасное, умилительное, нежное связывать с бесцельностью, с растерянностью.

Человек у Чехова может быть нечестен, нелеп, неумен, но пусть он только «зарапортуется», «запутает», заговорит «не то», и чеховская поэзия любовно озарит его.

«Это странный, наивный человек, — думала Надя («Невеста») про чахоточного Сашу. И во всех этих чудесных садах, фонтанах необыкновенных чувствуется что-то нелепое, но почему-то в его наивности, даже в этой нелепости столько прекрасного, что едва она только вот подумала об этом, «как все

сердце, всю грудь обдало холодком, залило чувством радости, восторга».

Ибо вся дивная красота чеховских героев лежит в этой нелепости, нецелесообразности, запутанности, в этом «не то».

И можете сделать опыт. Отнимите это «не то» у доктора Овчинникова (из «Неприятности»), и вся красота его личности распадется, и вместо него появится доктор Львов — отвратительный своею «честной жестокостью».

Или отнимите это «не то» у профессора Николая Степановича (из «Скучной истории»), и тихая прелесть его души испарится, и на его месте очутится профессор Серебряков со своею дачей в Финляндии.

А женщины Чехова, эти ароматные создания русской поэзии, которых чеховские герои зовут «удивительная моя, хорошая моя, великолепная моя», — куда денется тихое их очарование, если вы у Нины Заречной и Сони отнимите их «не то я говорю», и если Катя (из «Скучной истории») не ответит на вопрос, куда она едет:

— В Крым... то есть на Кавказ...

Три сестры, которые в уездном городишке знают зачем-то все иностранные языки. «Счастливчик», который учит других искусству счастья, а сам даже не знает, куда он едет, — в Москву или в Петербург. Столетний старик, мечтающий зачем-то о кладе, а когда его спрашивают, на что ему этот клад, так и не умеющий ответить («Счастье»). Карта Африки, висящая зачем-то в захолустье у дяди Вани, перед которой Астров зачем-то говорит «не то»:

— А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарища — страшное дело.

Вот как неукоснительно, как настойчиво бессознательная логика Чехова приветствует все бесцельное и неопределенное.

5

Прославление бесцельности... Чехов будто дал Аннибалову клятву — презирать, ненавидеть, клеймить, шельмовать не вора, не разбойника, не утеснителя, а только того, чьи речи «ясны и определенны», кому «известно, для чего он существует», кто работает целесообразно и закономерно.

Он точно раз навсегда, с самого первого своего анекдота, написанного для «Стрекозы», подрядился прославлять не добрых, не умных, не трудящихся, а тех, кто «зарапортовался»,

кто «путает», говорит «не то», кто не знает целей, и даже капитанский мундир любит ради капитанского мундира.

Откуда такое?

Как могло создаться это странное распределение художественных симпатий и антипатий? Кто внушил их Чехову и заставил его провести их сквозь всю пеструю толпу разнообразнейших его образов?

Сделал это новоявленный герой российской истории — город.

6

Едва только оторвавшийся от земли мужик пришел на городские тротуары освободиться от своей свободы и встать у фабричного колеса, как в русской жизни произошло одно из величайших событий: мужик исчез и превратился в хозяина, деревня исчезла и превратилась в город.

Не то чтобы в один прекрасный день вдруг не стало ни господ, ни деревень, ни мужиков, — но центр тяжести русской истории переместился с них на этих новопришельцев.

Одно из первых дел города заключалось в том, что господин превратился в хозяина, в городского собственника, в мещанина.

С его приходом дворянская, помещичья, «рыцарская честь заменилась бухгалтерскою честностью, гордость — обидчивостью, изящные нравы — нравами чинными, вежливость — чопорностью, парки — огородами, дворцы — гостиницами, открытыми для всех, то есть для всех, имеющих деньги» [7].

У нас в России это превращение господина в хозяина, барина в мещанина начало совершаться в 80-х годах прошлого века, и сколько парков успело с тех пор замениться огородами!

Целесообразность, резонность, расчетливость, вместе со многим прочим принесли с собою эти мещанские огороды. Историк той эпохи говорит:

«Резонность и солидность — вот лозунг настоящего... Sursum corda! Что это такое? Зачем? По какому случаю? Разве где-нибудь горит? То ли дело: поспешишь — людей насмешишь! Тут по крайней мере реальный прием слышится... Пора и образумиться; пора понять, что при известных условиях прежде всего о том памятовать надлежит, что маленькая рыбка лучше, нежели большой таракан. Это нынче все говорят. И прежде говорили,

но машинально, по привычке, а нынче — с толком, с чувством, с расстановкой» [8].

И разве так плохи сами-то по себе и резонность и солидность? Конечно, нет.

Но всякое общество мыслит, как женщина — эмоционально. А если к женщине придет кто-нибудь, очень ей неприятный, и скажет даже несомненную правду, непременно она закричит:

— Ложь, ложь!

Когда в обществе появился мещанин и произнес:

— Маленькая рыбка лучше большого таракана! — и произнес это как догмат, как принцип, как основу вражьего своего бытия, — то общество, назло ему, наперекор ему, из одного отвращения к нему, к его бытию, возопило:

— Нет, таракан лучше всякой рыбки! Да здравствует таракан!

Помнить надлежит, что, когда вдруг пришли говорящие «ясно и определенно», «знающие, зачем они существуют», «солидные и резонные» — и заняли собою жизнь, когда пришло мещанство и стало «размахивать», у русского общества была одна только возможность — кричать противоположное. У него был только один орган противоречия — литература. И литература эта стихийно, бессознательно, всей огромной своей массой — вылилась в прославление таракана, пусть бессмысленного, пусть и нелепого, но тогда нужного, и драгоценного именно потому, что враги прославляли «рыбку».

Враги говорили: «то». Чехов говорил: «не то». Враги говорили: «цель». Чехов говорил: «бесцельность». Враги говорили: «польза». Чехов говорил: «бесполезность». Враги говорили: «солидность». Чехов говорил: «растерянность».

И все вражье черное назвал белым, и, как имеющий власть над людьми, совершил великое историческое дело. Он развил, укрепил, установил то распределение общественных симпатий и антипатий, которое так было нужно нашей трудной эпохе, и своей стихийной неприязнью к миру целей подорвал глубочайшую и предвечную сущность мещанской культуры — утилитаризм. Здесь великое социальное значение творений Чехова, если только кому-нибудь еще нужно это значение, и недостаточно осязать, впивать, поглощать эти лунные колдующие создания, которые дал нам стыдливо-гениальный художник.



Д. В. ФИЛОСОФОВ

Липовый чай

(К пятилетней годовщине со дня смерти А. П. Чехова)

Русские писатели почти никогда не ограничивались «чистым искусством». Все они философствовали, занимались политикой, — словом, были «учителями жизни».

Чехов до самой смерти остался только художником. Он избегал высказываться по каким бы то ни было вопросам, занимавшим русское общество.

Конечно, ему приходилось сталкиваться с людьми самыми разнообразными, высказывать свои мнения. Но это были мнения собеседника, а не учителя. Появившиеся в печати письма его напоминают письма Тургенева. Непринужденная беседа, меткие характеристики, крайне переменчивое настроение. Тонкая, впечатлительная душа, разрешающая свою трагедию в юморе.

До чего эти письма не похожи на письма Льва Толстого! Толстой всегда учит, всегда требует, дает совет, как жить и что делать. К Толстому все обращаются как к учителю. У Чехова же вряд ли кто искал жизненного руководства. Более того. Сколько раз мы читали в газетах, что Максим Горький по данному вопросу, хотя бы пустячному, высказался так-то, а вот Леонид Андреев — иначе. Но «интервью» с Чеховым мы просто даже представить себе не можем.

Не такой он был человек, чтобы определенно и резко высказываться, чтобы отстаивать какую-нибудь теорию, или программу.

У него была своя логика — художественное творчество.

И понятно, что никто не смотрит на Чехова как на учителя.

Он — не учитель, а, скорей, любимый друг и брат. Врач, который помогает не столько своими знаниями, правильной постановкой диагноза, сколько совсем особенным, душевным отношением к пациенту. Ведь от врача далеко не всегда требуют излечения. В нем ценят внимание. Тысячи больных в больнице. Не отличишь одного от другого. И все притом страдают одной болезнью, ну, тифом, что ли. Врач только тогда сделается любимым, если он заметит каждого из этих незаметных людей, поймет, что для холостого Ивана тиф совсем не то, что для обремененного семьей Петра.

Чехов замечал незаметных людей. Более того, он нежно любил их, как-то изнутри понимал их несложные, но сколь для них важные переживания, а главное — ничего от них не требовал.

В сущности, и дядя Ваня, и Николай Алексеевич Иванов, и Треплев, и Астров, не говоря уже о сестрах Прозоровых, подполковнике Вершинине и т.д., — самые серые, незаметные люди.

До Чехова их как бы не существовало. Их никто не замечал. Они скорбели, страдали, радовались, влюблялись в каком-то коллективном одиночестве, были тварью, совокупно стенающею.

Пришел Чехов, заметил их и как-то утвердил.

Ни в чем реальном он этим маленьким людям не помог. Не указал им выхода, не разрешил ни одного мучившего их вопроса.

Но ведь и старая нянька Марина не вылечила капризничающего профессора, не создала ему успеха, не вернула его на кафедру[1].

Однако она, несомненно, ему помогла. В атмосфере общего недомогания и раздражения она внесла нежную, человеческую ласку. Признала за профессором право быть таким, какой он есть, признала законность его капризов.

— Пойдем, светик... Я тебя липовым чаем напою, ножки твои согрею, Богу за тебя помолюсь. У самой-то у меня ноги так и гудут, так и гудут!

Здесь как бы весь Чехов.

Он с особым искусством умел поить нас липовым чаем, а главное — за всеми его словами чувствовалось, что ножки у него так и гудут, так и гудут!

Он никому не обещал спасения, не говорил, что у него есть «секрет». Но все твердо знали, что он преисполнен жалости и *сострадания.*

И не три, а триста тысяч «сестер» почувствовали сразу облегчение. Конечно, временное, потому что Чехов лечил не болезнь, а симптомы ее, но все-таки облегчение.

Остапа Тарас Бульба не спас от смерти, но все-таки Остапу было легче от сознания, что батька его слышит.

— Слышу! — раздалось среди общей тишины...

Остап — герой. *Его* стоны, притом на площади, перед «миллионом народа», услышать гораздо легче, чем даже не стоны, а хрипы миллионов маленьких людей, сидящих в своих конурах. Здесь нужны какие-то микрофоны, здесь нужен слух какого-нибудь индейца из романа Фенимора Купера, слух «Следопыта».

Маленьких людей видели, конечно, и Толстой, и Достоевский. Но их маленькие люди почему-то выходили всегда великанами. Простой мужик Каратаев, под стать, по крайней, мере, Конфуцию, а гвардейский офицер князь Болконский — сродни Шопенгауэру.

Мармеладов, или капитан «Мочалка», в пьяном виде задевали непременно кучу «проклятых» вопросов. И Толстой, и Достоевский — писатели космические. Они воздвигали Пелион на Оссу.

У Чехова маленькие люди остаются тем, что они есть. Они не растут и не могут расти. Они никогда не ведут «умных» разговоров.

Умные разговоры встречаются в наиболее слабых вещах Чехова, написанных под влиянием Толстого.

У Достоевского и Толстого всегда:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота океан-море[2].

У Чехова никаких глубин и высот, Пелионов и Осс.

Серенький русский пейзаж, с елочками и березками, бесконечная степь, где как бы слышится плач «зегзицы» Ярославны: «О, ветре, ветрило, чему, господине, насильно вееши?»

Нежная, проникновенная любовь к *данному* и смутная, едва уловимая надежда на то, что «все образуется».

А пока... «липовый чай». «Мне он помог, и вам поможет. А что — ножки гудут, так и у меня они гудут!»

Большой художник был Чехов. Добрый, хороший человек был Антон Павлович. Одно как-то дополняло другое.

Достоевский лелеял русских мальчиков, которые по трактирам «о Боге спорят». Толстой учит, как перехитрить зло, бороться с ним непротивлением.

«Мальчики» Чехова никогда не говорят о Боге и вообще мало говорят. Им все как-то некогда, жизнь заела. То почту возить надо, то в «Славянском Базаре» котлеты подавать[3], то детей кормить.

Бороться со злом, даже по новому, усовершенствованному, толстовскому способу, они и не думают. «Не до жиру, быть бы живу». Ведь самый *факт* жизни для них уже геройство. Они все какие-то подкошенные, с червоточиной. И когда кто-нибудь чего-нибудь от них требует, они смотрят удивленными, добрыми глазами затравленной лани.

С них нельзя требовать, да и они не требовательны. Иван Карамазов не знал, — возвращать ли ему билет на вход в рай, или нет. Чеховские герои были бы довольны, если бы «Вишневого сада» не продавали, артиллерию не переводили в другой город, и профессор не так капризничал.

Всякий «тенденциозный» писатель, прежде всего, требователен. Чехов — эстет чистейшей воды. Он оставляет все как есть и тихо жалеет людей.

Поэтому все уставшие, утомленные самым фактом жизни тянулись к нему, за «липовым чаем».

Поэтому Чехов, может быть, единственный из русских писателей, у которого — только поклонники и нет врагов. Не любят тех, кто требует, пристает, заставляет отвечать на трудные вопросы.

Требовательные люди — жестоки. У Чехова жестокости нет никакой.

«Все мы беспощадны, и всего беспощаднее, когда мы правы», — сказал Герцен.

Чехов не беспощаден, потому что он никогда не считал себя правым. Жизнь он принимал так же покорно, как и смерть. Не надо забывать, что лучшие свои вещи он написал, ясно ощущая смерть, которая годами боролась с ним. Смерть как бы жила в нем. На жизнь он смотрел под знаком смерти.

Беспощадны жизнь и смерть. Люди же должны жалеть и щадить друг друга.

Сегодня, в день чеховских поминок, хочется сказать: «Любите Чехова, как он вас любил. Учитесь у него состраданию, великой жалости к людям. Цените его великий художественный дар. Но не поддавайтесь соблазну чеховщины. Липовый чай хорош для больных, для тех, у кого ножки гудут. В минуты уныния и усталости отчего ж и не попить липового чаю. Но жизненное дело творится людьми здоровыми, крепко стоящими на ногах».

Мудрый художник пожалел, пощадил нас. Помянем его за это с благодарностью. Но сами себя жалеть мы не имеем права.

О, если бы меньше себя жалели, были беспощаднее к себе и требовательнее к другим!



Д. В. ФИЛОСОФОВ

Быт, события и небытие

I

Когда покойного князя А. И. Урусова[1] попросили дать статью о Чехове для одного театрального журнала, он ответил:

«Статейку (покороче) “Чехов как драматург” можно, конечно, написать. Но, по правде, что тут расписывать... Я не способен злоупотреблять временем читателя, размазывая на два листа то, что можно сказать в четырех страничках, а еще лучше в двух словах: Чехов — хороший драматург».

Письмо князя Урусова помечено 3 октября 1899 г.[2]

Неисправимый эстет уже тогда думал, что *доказывать* талантливость Чехова — бесполезно. Чехов хороший драматург — истина самоочевидная, смешно о ней спорить.

Урусов руководился исключительно своим эстетическим нюхом, потому что в действительности самоочевидной истиной было утверждение: «Чехов плохой драматург».

Тогда, каких-нибудь десять лет тому назад, все в один голос это твердили.

Художественный театр только что зарождался. «Чайка» же торжественно провалилась.

Она шла в первый раз на Александринском театре, 17 октября 1896 г., в бенефис Левкеевой. Представление было необыкновенно скандальное. Смех, шиканье. Автора даже не вызвали. В газетах один А. С. Суворин заступился за Чехова[3]. Остальные рецензенты глумились над пьесой и ее автором. Вот что писали «Новости», которые в те глухие времена считались газетой «передовой» не только в политическом, но и в эстетическом смысле: «Юбилейное бенефисное торжество было омрачено почти беспримерным, небывалым в летописях нашего те-

атра скандалом. После 3-го действия шикание стало общим, оглушительным, выражавшим единодушный приговор тысячи зрителей тем “новым формам” и той новой бессмыслице, с которыми решился явиться на сцену наш “талантливый беллетрист”. Единодушие публика проявила удивительное, редкое, и, конечно, этому можно было только порадоваться: шутить с публикой или поучать ее нелепостями — опасно. Пусть это имеют в виду декадентствующие и “слишком талантливые” беллетристы, драматурги и прочие писатели».

Умному и проникновенному рецензенту просвещенных и либеральных «Новостей» этого показалось мало. Он пожелал себя увековечить и на следующий день писал: «С всех точек зрения — идейной, литературной и сценической — пьеса Чехова даже не плоха, а совершенно нелепа. В сущности, между всеми действующими лицами драмы есть одна главная преобладающая связь — разврат (sic)» (*Новости*. 1896. № 288—289)[4].

Дальше началось нечто эпическое.

Чехов написал пьесу «Леший»[5]. Это, так сказать, первый вариант «Дяди Вани». Астров и дядя Ваня были соединены здесь в одном лице, в лесном человеке, в «Лешем».

Урусов говорит: «У Чехова есть прекрасная комедия “Леший”, которая никогда не была напечатана, а только налитографирована и игралась. Он ее, переделав под заглавием “Дядя Ваня”, по-моему, испортил, хотя и в испорченном виде она все-таки замечательна. “Дядя Ваня” вошел в состав томика “Пьесы”, а “Леший” так и пропал. Бог его знает, есть ли он еще у Разсохина или нет. Почему, скажете вы, не напечатан “Леший”? Это сложная история. Пьеса вызвала озлобление в профессорских кружках, потому что выставлен комический и жалкий профессор, либерал и эстет. Чехов раскапризничался и не дал пьесу в печать» (*Урусов, кн.* Сочинения. Т. II)[6].

Это озлобление «профессорских кружков» отразилось впоследствии и на судьбе «Дяди Вани». Пьеса была забракована московским литературно-театральным комитетом[7]. Официальной причиной к тому послужила, по объяснению самого комитета, недостаточная мотивировка покушения Ивана Петровича на убийство Серебрякова. «Разочарование в таланте профессора, раздражение на его бесцеремонность не может служить, по мнению комитетских экспертов, достаточным поводом для преследования его пистолетными выстрелами. У зрителя может даже явиться подозрение, что поступок дяди Вани находится в связи с состоянием похмелья, в котором автор почему-то слишком часто показывает и дядю Ваню, и Астрова».

Теперь вопли петербургских рецензентов, экспертиза московских литераторов нам кажутся просто курьезной страничкой из истории «panmuflisme général» [8], как некогда выражался Флобер.

Но каково было тогда Чехову? Смертельно больной, он дал русской литературе все, что мог. Талант его дошел до высшего своего предела, а просвещенная критика называла пьесы Чехова нелепыми и развратными, глумилась над вечно пьяными их героями.

У Чехова не могло не быть ощущения, что он не ко времени, что он несовременен. Единственным утешением была ему поддержка незначительного кружка лиц, которые считали истину: «Чехов — хороший драматург» самоочевидной. Современники не поняли, — оценит потомство. Кроме суда современного, есть суд вечный. И как бы ни было больно Чехову от окружающего его непонимания, он в глубине души, конечно, твердо знал, что история русской литературы его не забудет.

II

Но человеческая судьба капризна. Под самый конец жизни Чехову удалось вкусить настоящей, подлинной славы, суждено было превратиться из «талантливого» писателя в наследника Тургенева.

Художественный театр доказал всем и каждому, что Чехов воистину «хороший драматург».

Но не знаю, что лучше для писателя: непризнание или чрезмерное обожание. Чехов был слишком тонкий художник, слишком целомудренный, стыдливый человек, чтобы не страдать от всегда уродливого поклонения толпы.

Особенно мучительно было на первом представлении «Вишневого сада», 17 января 1904 г., т. е. за полгода до смерти Чехова. Тогда уже все лежали на животе перед Чеховым. Уже его не видели. Все у него отняли, все взяли для себя, ничего не оставили ни ему, ни будущим поколениям. Как будто Чехов — писатель не вечный, а только современный, как будто современники поняли его до конца, слились с ним.

Кто был на этом чествовании, — никогда не забудет смертельно бледного лица Чехова, не забудет бессмертной пошлости, которою не в меру разошедшиеся современники окружили своего кумира. Они превратили Чехова в тот самый шкап, которому Леонид Андреевич говорил свою ироническую привет-

ственную речь. И когда московские «герры профессоры» с привычной легкостью стали, как из мешка, сыпать своими «общественными идеалами», «неизменностью убеждений», было стыдно за них и до слез жалко Чехова.

Есть раз навсегда составленные юбилейные речи, в которые, смотря по надобности, в последнюю минуту вставляется имя юбиляра. Речь заготовлена давно, произносилась не раз, на всевозможных юбилеях. Сегодня чествуют Чехова, а потому, и *только потому*, она начинается со слов: «Дорогой Антон Павлович». И чем эти сегодняшние похвальные речи лучше вчерашних ругательных — неизвестно. И тут и там — полное непонимание личности Чехова, ее вечной, неповторимой ценности. Вчера господствовал инстинкт отталкивания, — и Чехова ругали; сегодня восторжествовал инстинкт притяжения, — и Чехова совершенно так же бессознательно начали душить панегириками.

Слепые вожди не вели толпу, а следовали за ней. И, конечно, не выражали ее мыслей и желаний, потому что сродство, обнаружившееся между Чеховым и предреволюционной толпой, было гораздо глубже и значительнее, чем речи «герров профессоров».

Разговоры о Чехове стали ненужными, бледными, фальшивыми. Между читателем и автором, зрителем и драматургом, по какому-то скрытому закону, установилось молчаливое взаимопонимание. Большой Чехов раскололся, распылился на тысячи тысяч маленьких Чеховых. В каждого читателя и зрителя попала такая чеховская «песчинка», и театр оказался не представлением, а как бы общей исповедью, всеобщим покаянием, рядом с которым умные слова молодых людей, длинные статьи восторженных критиков казались жалкими.

Рампы, отделяющей зрителя от актера, не было. Заболей кто-нибудь из актеров, спектакль можно было продолжать, потому что в театре сидели и «дяди Вани», сотни «сестер» и «вечных студентов».

Вот только, пожалуй, не было старого Фирса, знавшего «способ», как сушить вишню.

Имя этому объединяющему принципу было скоро найдено. Это — чеховщина. Чеховщина — тот воздух, которым дышали тогда все, та среда, в которой жил и Чехов.

Пока пьесы были литературным произведением, пока их читали ценители вроде Урусова, — чеховщина из них не перла. Отношение к ним было чисто эстетическое, свободное. Люди, обладавшие любовью к литературе, художественным

чутьем, полюбили их, поддались обаянию чеховской личности. Но социологическая сторона чеховских драм, их коллективная психология тогда еще не выявилась. Провал «Чайки» объясняется не только тем, что эта пьеса менее совершенно воплощает чеховщину, чем «Три сестры» и «Вишневый сад», но также и потому, что в Александринском театре самая неподходящая среда для проявления чеховской психологии, чеховщины. Только московский Художественный театр создал настоящую обстановку, соединил автора со зрителем, поставил пьесы Чехова под знаком чеховщины. И как-то вдруг, без всяких слов, умных разъяснений, комментариев, все стало ясным. Все поняли, что живут в царстве чеховщины, что оно всех давит, и все почувствовали, что ему наступает конец. Одни об этом жалели, другие радовались.

Жалели созерцатели, радовались деятели.

Но и те и другие видели в чеховщине некоторый итог, сегодняшнюю современность. Чувствовался кризис. Чеховщина будет побеждена, и новая Россия будет ценить Чехова не как современника, а как писателя вечного. Верилось, что Чехов накануне превращения своего в классика, что «Вишневый сад» займет место рядом с «Дворянским гнездом».

III

В мае 1904 года в журнале «Мир искусства» появилась статья Юрия Череды «Звенигородский уезд» [9].

Мало кто слышал имя Череды. Его душистые, надежные повести печатались в «Новом пути», «Весах» и других «декадентских» журналах. От некоторых из них, например, «По Юго-Западной» [10], вероятно, не отказался бы и сам Чехов.

С наступлением революции Череда умолк.

Он — человек *быта*, с декадентской утонченностью созерцающий запутанные извилины сентиментальной жизни русской «барышни». Его произведения освещены мягкими, косыми лучами заката. В них бессознательная грусть человека, которому сердце подсказывает, что наступают сумерки, и, может быть, беспросветные.

Чехов утешается мыслью, что через двести-триста лет будет иначе. У Череды этого утешения нет. Чует его сердце, что могло бы быть иначе, но время утеряно. Все прошло, и Чехов — дорогое, безвозвратное прошлое.

С истинно декадентской утонченностью Череда как бы кончиком языка пробует на вкус повести Чехова, симфонии Чайковского, пряные акварели М. В. Якунчиковой.

«Важнее завечеревшей опушки, и вот именно этой вашей опушки, которую вы видите, Звенигородского уезда, Введенской волости, и нет ничего. Дальше Звенигородского уезда ходить невозможно, тупо и грешно. Здесь весь мир».

«Вишневый сад» продали, заколотили окна. Все уехали, забыли только Фирса. «Фирс видит, понимает, но его нисколько не пугает эта страшная безысходная тупость бездвижной тишины, забытые ставни и сероватый полумрак. “Ничего, ничего, я посижу здесь покамест”. Да, он только один отдался любви своей окончательно и безвозвратно, до забитых ставен, до самой ужасной, последней бездвижности, до самой смерти. И если зародится, зазеленеет где-нибудь к новой весне “новая”, “обновленная” жизнь, то уже, конечно, не из трофимовских книг, учений и верований, а только отсюда, из этих запертых ставней и страшного немого полумрака этих полуистлевших, старых, иссохших Фирсовых костей».

Удел России — «не в последнем величии, не в свободном слове ума и науки, а лишь в последнем слове любви».

Чехов умер за несколько дней до Плеве[11]. Надвигались события. Но Череда не верит в их жизненную творческую силу. А что быт умер — это он твердо знает. Ощущает всем своим естеством и как бы сквозь слезы говорит: «Любви горы, а любить нечего». «Любовь наша теперь несоразмерно больше и ценнее быта, наш быт не стоит нашей любви.

И теперь, в эти страшные дни, когда мы оглянулись, переполненные любовью, и, в отчаянии “сдерживая рыдания”, увидели, что нечего нам делать с нашей любовью, что нечего нам больше любить, не напомнит ли нам Чехов утраченное, не напомнит ли нам о той забытой мудрости, чтобы могли мы возлюбить и взлелеять новую жизнь, новый быт» (Новый путь. 1904. Кн. VIII).

Читать эти строки просто страшно. Тогда, столь недавно, от них веяло улыбкой прощальной. Тогда твердо верилось, что у нас есть что любить, и что «любимое» нами никогда нам не изменит. Умер быт. Наступают события. Забытая мудрость Юрия Череды забыта праведно: ее надо забыть, чтобы творить новую жизнь.

Антон Крайний писал (Новый путь. 1904. Кн. IX):

«Как-то повелось, что смешивают два слова: быт и жизнь. То скажут, что нет быта, то, что нет жизни, — и точно оба сло-

ва значат одно и то же. А между тем, тут не только не одно и то же, но это два понятия, друг друга исключающие.

Быт начинается с точки, на которой прерывается жизнь, и, в свою очередь, только что вновь начинается жизнь, — исчезает быт... Жизнь — события, а быт — лишь вечное повторение, укрепление, сохранение этих событий в отлитой неподвижной форме. Поэтому именно жизнь, т. е. движение вперед, нарастание новых и новых событий — только она одна творчество. И это творчество исключает быт...

Если в иные периоды истории быт отступал перед жизнью, как бы стирался и гас, если кому-нибудь кажется, что он гаснет и теперь, — слава Богу. Усиливается, ускоряется полет жизни, ближе ее исполнение... Пока мы живы, будем жить, будем жизнью разрушать быт около нас».

Здесь как бы два полярно противоположных отношения к Чехову: «Чехов — прошлое, — говорит Череда, — будем плакать». «Чехов — прошлое, — говорит Антон Крайний, — будем радоваться». И вместе с тем оба они соглашались с вечным эстетом Урусовым: «Чехов — хороший драматург».

Чехов был как бы перепутьем, на котором встретились романтика и пророчество, реставрация и революция.

IV

В этих спорах, как в зеркале, отражается жизнь русского общества за последние годы.

Еще столь недавно споры вокруг Чехова казались нам чисто литературными, но теперь мы понимаем их символическое значение. Спор шел не о литературе, а о жизни. В отношении к Чехову проявилась индивидуальная и коллективная психология русского общества.

С одной стороны, эстет Урусов. Такие эстеты судят вне времени и пространства. Болдер им так же дорог, как и Чехов. На полках их библиотеки мирно уживаются Данте и Тургенев, Бокаччио и Чехов. Красивый образ, меткий эпитет доставляют ценителю такого типа подлинное художественное наслаждение, его пленяет красота формы. Чехов для Урусова не современник, а классик, предмет художественного созерцания.

Для истого декадента Юрия Череды Чехов уже совсем другое. Он ищет совпадения между своей личной, субъективной психологией и психологией Чехова. В писателе он утверждает

прежде всего начало узко личное, особенное, индивидуальное. Здесь созвучие неуловимых ощущений. Череда радуется, что Чехов подмечает во внешнем мире то, что любит и видит в нем он сам. Я и мир. Важен не мир, а мое отношение к нему. Я люблю Фирса, опушку леса, плачу по утерянному секрету «сушить вишни». Мне кажется, что те же слезы льет Чехов. Мы с ним вместе отгородились от внешней действительности и любовно-грустно созерцаем ее, торопимся запечатлеть ее в сердце своем, потому что она не сегодня-завтра может измениться. Она, но не мы. Я останусь неизменным, не хочу меняться.

Это — предел субъективизма.

Стоит ли говорить о тех, кто ругал Чехова, находил его драмы развратными, пьяными и нелепыми? Эти люди просто не понимали, что такое художественная личность. Насколько эстетизм и субъективизм были болезненно развиты у Череды и Урусова, настолько они отсутствовали у московских литературных экспертов. Такие люди думают как все. Для них высший критерий истины — мнение большинства. Пока толпа не тянулась к Чехову, он просто для них не существовал. Но как только толпа покорно легла у ног своего владыки, они круто изменили свою оценку. Чехов стал для них социальным фактором, и они принялись его истолковывать с точки зрения экономической, социологической, исторической и т. д., и т. д.

Одни искали в Чехове иллюстрацию к марксистским идеям, рассуждали по поводу «Мужиков» о разложении общины. Другие приветствовали Лопахина, — это воплощение «ставки на сильных». Третьи исследовали условия русской провинциальной жизни. Четвертые, уж окончательно потерявшие всякое зрение, нашли в Чехове гражданскую бодрость и говорили ему, как шкапу из «Вишневого сада», приветственные речи на тепловато-либеральные темы.

Чехова сделали «социологическим» материалом. Вытравили его самого из его произведений. Лица его не видели и не хотели видеть, потому что его не любили, не радовались его бытию.

Гораздо страшнее безмолвные почитатели. Они поддались гипнозу чеховщины, слились с нею. Они крепко были убеждены, что ни к чему не способны, что их удел — лишь ныть и мечтать о том, что через двести-триста лет все будет иначе. И когда времена и сроки вдруг сократились, когда начались события и всяческим «дядям Ваням» и «трем сестрам» было сказано: «Айда! едем в Москву. Пора. Ждать больше нечего. Лучшие времена могут наступить завтра. Быт кончен, начались

события, давайте творить новую жизнь», они испугались. Им стало страшно выходить из сладкой дремы.

Оказалось, что дядям и сестрам события не по зубам. «Суждены нам благие порывы, но свершить ничего не дано» [12].

Вот великая трагедия русской жизни. Мы думали, что Чехов перестал быть современным, что он превратился в чистый кристалл, в художника-классика.

Мы думали, что ценим в нем вечное. Что быт — лишь оболочка его личности, что к чеховщине мы можем уже отнестись объективно, созерцательно, без гнева и сожаления. К балу в «Вишневом саду» — так же, как к балу у Лариных.

Но мы обманулись, или жизнь обманула нас.

Фирс не то чтобы умер, но и не ожил. Спит летаргическим сном, но может завтра же проснуться и опять приняться за сушку вишен. Даже Лопахин не сумел построить своих дач. А три сестры по-прежнему стучат на аппарате Морзе. Мечта о Москве исчезла, остался лишь страх жизни. «Я, голубчик, не понимаю и боюсь жизни, — говорит Силин в рассказе "Страх". — Мне все страшно, я ничего не понимаю».

И какие тут двести-триста лет, когда потеряна надежда даже на Москву!

Живой Чехов, умевший таинственной силой художественного творчества разрешать трагедию в созерцание, забыт. Восторжествовала чеховщина и заполонила Россию. Доведите чеховщину, оторванную от своего творца, до последних пределов, и вы получите Анатэму [13].

«Москва» оказалась за «железными вратами, угнетающими землю своею тяжестью». Перед дверью стоит Некто, «ограждающий входы» [14].

Анатэма, конечно, ушел из быта, столь дорогого Юрию Череде. Но ушел не к событиям, а к *небытию*.

Силин боялся жизни, потому что он не мог и не хотел верить, что за обыденщиной нет никакой реальности.

Современный Силин уже верит в небытие.

Бедный Чехов! Мы не сумели справиться с ним. Вместо того чтобы наряду с Гоголем и Тургеневым избрать его в «вечные спутники», мы в такие спутники избрали чеховщину, сделали ее нашей вечной современностью.

Исчез быт, промчались события... осталось небытие.



28 Зак. 3516

В. В. РОЗАНОВ

Наш «Антоша Чехонте»

Мечта юности или грусть юности — как и первая любовь, не забывается до старости. Она кладет на личность человека неизгладимый отпечаток.

Теперь среди портретов «любимых писателей» вы во всякой образованной семье, в комнатке всякого студента или курсистки встретите портрет или карточку «Антона Чехова»... И среди бородатых, могучих в лепке матушки-натуры или глубоко оригинальных фигур Тургенева, Толстого, Плещеева, Мея, Некрасова, Добролюбова, Чернышевского — фигура или, точнее, фигурка Чехова представляется такою незначительною, обыкновенною... Слишком «наш брат», то же, что «мы, грешные»,— слабые, небольшие и вместе недурные люди. Положенная нога на ногу, подпертая рукой голова, волосы и не большие, и не маленькие, не вовсе гладкие и не слишком волнистые, вероятно, русые,— и это пенсне, до того у всех обычное,— наконец, выражение лица скорее скучающее, чем грустное, — конечно, умное, но без всяких мировых вопросов на себе, без «запросов духа», «мировой скорби» и «политического негодования»,— все это как будто сводит Чехова во второй ряд литературных величин!..

«Эх, обывательщина!..»

Это — наша собственная фигура, когда в пору студенчества мы мотались по урокам, или — знакомого, не окончившего курс студента, который, поступя на медицинский факультет, вышел было в юристы, но и юриста из него не вышло, и вот он живет теперь «так», словом, лицо и фигура «обыкновенного русского человека из образованных», сплошь все милых и сплошь все жалких, которые ни в чем не могут помочь и явно нуждаются во вспомоществовании. Гения нет, силы — неболь-

шие, дум, как серых мышей,— толпы, но все незначительных, обыкновенных, которые не могут дать человеку большой судьбы.

«Эх, русское бессилие!..»

Но все так умно, душевно,— как вы не встретите у заграничного «авиатора»,— «завоевывающего воздух», черт бы его побрал. У «авиатора» такая же деревянная душа, как и весь его деревянный аппарат, и только удивительным образом на этом «ничто-человеке» выросла одна чудовищной величины способность вот к авиации или к передаче звука по проволоке. Чехов, конечно, никогда не выдумал бы даже новой зубочистки, «более удобной и приспособленной к культуре», хотя бы из него тянули жилы. И ничего не выдумал бы, да и действительно никогда ничего не выдумал бедный «Антоша Чехонте», которому не удалась медицина, юриста тоже из него не вышло,— и вот, в раздумье и безденежье, он начал писать, что видел и что слышал, и помещать где-то в «Листках» и читаемых по портерным иллюстрированных журнальчиках. Как это поется в нетрезвой песенке:

Фонарики-сударики
Горят себе, горят...
Что видели, что слышали,
Про то не говорят[1].

Чехов начал рассказывать,— и вместо «медицины» у него вышла «литература». Как «обыкновенно у русских»... Именно как ночной мигающий фонарик, мимо которого бегут люди, спешит преступление, готовится скандал, и фонарь всем светит: «добрым и злым», богатым и бедным, никого не удерживая, никому не помогая, но все видит и знает...

Так «Антоша Чехонте» начал писать свои миниатюрные рассказы, в 3—4 страницы, в фельетон длиной, в полфельетона.

— Пока не устал и как длинно выйдет. Точку везде поставить можно.

Оглянулась гордая литература на него, взором назад и вниз:

— Это еще что такое?...

Бедный «Антоша Чехонте» съежился... Еще бы не съежиться под величественным вопросом Михайловского, у которого что мысль, то — гора: «о прогрессе истории», о «правде-истине и правде-справедливости», «герои и толпа», «вольница и подвижники»[2]. Но была нужда, да и в душе было что-то такое, что пело... Все «поется и поется», и «Антоша Чехонте» все

«писал и писал»... почти не смея выйти в большую литературу, где сидели люди с такими бородами... Как ассирийские боги. Почти до смерти Чехова продолжалось это недоумение:

Напрасно ухо поражая,
К какой он цели нас ведет?
О чем бренчит? Чему нас учит? [3]

О, наш всевидец, Пушкин: за сколько лет он предсказал критические вопросы Михайловского о Чехове, установившие тон отношения к нему больших журналов... но не публики. «Публика», серая и непретенциозная, полюбила «Антошу Чехонте», «своего Чехонте»,— этого человека в пенсне, совершенно обыкновенного.

Чехов довел до виртуозности, до гения обыкновенное изображение обыкновенной жизни. «Без героя»,— так можно озаглавить все его сочинения, и про себя добавить не без грусти: «без героизма». В самом деле, такого отсутствия крутой волны, большого вала, как у Чехова, мы, кажется, ни у кого еще не встречаем. И как характерно, что самый даже объем рассказов у Чехова — маленький. Какая противоположность многотомным романам Достоевского, Гончарова; какая противоположность вечно героическому, рвущемуся в небеса Лермонтову...

У Чехова все стелется по земле. Именно, даже не идет, а стелется... Вернее, растет по земле.

Как жизнь, как природа, как все.

«Сударики-фонарики»

мигающими глазами своими видят, может быть, самое важное в жизни, потому что они видят *самое обыкновенное* в ней, т. е. везде бывающее и чему суждено всегда остаться. Утешимся, как слагатель народных присказок, изрекший:

Дождичек идет
Перед солнышком...
Солнышко взойдет —
Перед дождичком.

Без героического и величия земля тоже не прожила бы, как и без травы и мхов ее не бывает. Даже более: тот гений, та виртуозность, до которой Чехов довел обыкновенный рассказ об обыкновенном событии, свидетельствует, как и всякий апогей и вершина, что мы подошли к краю, за которым начинается «перевал к другому»... Чехов довел нас как раз до взрыва, — поднятия большой волны. И его «Дядя Ваня», «Три сестры»,

«Вишневый сад» по времени почти сливаются, немного отступая назад, с «Песнью буревестника».

Дождик моросит
Перед солнышком...

Но я оставляю в сторону историческое положение беззвучной, глухой музы Чехова... Это — особая линия размышлений. Мне хочется еще докончить об его музе.

В юности и героически настроенный человек, конечно, ищет гор, препятствий, борьбы. «Ступай на погибельный Капказ». Все Бог дал, и все Бог устроил,— в природе и в жизни.

Но в полдень нет уж той отваги,—
Порастрясло нас, нам страшней
И косогоры, и овраги.
Кричим: «Полегче, дуралей!»
Катит по-прежнему телега,
Под вечер мы привыкли к ней
И, дремля, едем до ночлега,
А время гонит лошадей[4].

Этот усталый полдень жизни и еще более усталый и немного сонный вечер жизни — его и рисовал Чехов с миной горькой и усмешливой. Чехов не был бы Чеховым, не был бы «русским интеллигентом», если бы к простодушной и доброй его поэзии не примешивалась везде эта кислотца. Не жгучая, не острая,— для этого он был слишком «русским», — но все-таки именно кислотца. «Люблю кислые щи с кашей, но на этот раз они уже слишком перекисли, да и каша распирает бока», — вот Чехов и его отношение к жизни, прощающее, с усмешкой, любящее, но не уважающее.

«Что же тут уважать? Конечно, все плохо... И всем ужасно скучно».

Это — припев и «Вани», и «Сестер», и старожилов «Вишневого сада».

Толстого или Достоевского, даже Тургенева, наконец, ленивого Гончарова Бог или Natura-Genitrix * вырубали из большого дерева большим топором. Все крупно, сильно,— в творчестве, в лице их. Сотворение Чехова все шло иным способом. На небольшой дощечке дорогого палисандрового или благочестивого, или кипарисного дерева из мирных стран Востока, тонкою иглой начертан образ тихого, изящного человека, «вот как мы все», но от «всех» отличающийся чрезвычайным благород-

* Природа-мать (*лат.*).

ством рисунка, всех линий. В Чехове Россия полюбила себя. Никто так не выразил ее собирательный тип, как он, не только в сочинениях своих, но, наконец, даже и в лице своем, фигуре, манерах и, кажется, образе жизни и поведении. «Все вышло, как у всех русских: учился одному, а стал делать другое; конечно, не дожил полных лет. Кто у нас доживает? Гнезда не имел, был странствующий. И все немного музыканил или мурлыкал себе под нос. Ни звука резкого, ни мысли большой. Но что-то такое во всем этом есть, чего нигде еще нет. Что бы это такое? Да, скучно без этого было бы жить. С другим было бы удачнее, счастливее, благополучнее, но скучнее. А этого вот слушаешь, слушаешь и забываешь, что дождь идет, что так глупо все, и не то что миришься с глупым, — этого нет,— но в безмерно глупую и дождливую эпоху находишь силы как-нибудь просуществовать, пересуществовать ее, перетащиться по ней».

Спасибо тебе, поэт. Ты нас баловал, когда всем было очень тяжело. Но в музыке твоей всегда звучала струна, по которой мы знали, что «есть край иной» [5]. И суть твоей песни заключалась в том, что пела-то она об одном, вот «об *этом*», а грезы навевала-то совершенно о другом, «вот о том». И мы под звуки твои и спали, и не спали.

* * *

А впрочем, и настанет «все то же», мы нашего «Антошу Чехонте» не позабудем... Есть «погибельный Капказ», и есть срединная, плоская «Россия», куда обширнее кавказских стремнин... Настоящая мудрость заключается в том, чтобы в героическую эпоху жить героически, а в негероическую эпоху все-таки не разбивать о стену голову. Великое «что делать» всегда останется под солнцем: «что делать» — как недоумение, «что делать» — как бессилие. Беспримерно героическая натура, Достоевский, устами Мити Карамазова сказал:

— В тысяче мук я *есмь*. Корчусь — и все-таки есмь [6].

Это говорит Митя перед каторгой; но сам Достоевский, в горчайшую минуту своего существования, в одном частном письме, порассказав приятелю все напасти, кончает:

— Не правда ли, живуч я, *как кошка*.

Это — когда ее выкинут из третьего этажа в окно, а она перевернется и все-таки побежит.

«Есмь» — самое главное; «есмь» — первое. Рождаемся мы не все для варенья и яблок, но, между прочим, и для кислого

существования. «Что делать!» «*Быть* человеком» важнее, чем быть «сытым человеком» и даже «нравственным человеком», «добрым человеком», ибо, черт возьми, *кто* же будет «сыт-то» или «нравственен», если *«меня* нет», существа с желудком и 10 заповедями? И поэтому я всегда сперва подумаю о том, чтобы «мне остаться на земле», и уже потом подумаю, какими заповедями обставлюсь и по скольку фунтов хлеба буду съедать в день. Все *после* «жизни», все «позади» жизни... Не знаю, для чего мне после этих строк о грустном Чехове хочется кончить, обращаясь в особенности к юности:

— Не убивайте себя!

Никогда, ни за что, ни в каких обстоятельствах, ни даже после преступления или перед ним,— все-таки не убивайте.

Нить, которая *раз* оборвется,— никогда не завяжется. А все прочее, ей-ей, все, не только тяжесть жизни, но и грех ее, даже ужасный грех,— все-таки можно связать ею «вторичный узелок».

* * *

Эту мысль о жизни внушает Чехов тем, что грустная дума и тон его весь полон полужизни. Мерцает, мигает, теплится, но не горит. И, глядя на это «мигающее», долго глядя, вдруг преисполняешься еретического страха: «Вдруг погаснет». И кричишь: «Зажигай все, лучше все зажигай, неужели эти ужасные темень и хлад, когда вдруг все погаснет!»



А. А. ИЗМАЙЛОВ

Вера или неверие

(Религия Чехова)

I

О любимом ушедшем человеке вспоминают все, всякую мелочь, но два огромных вопроса долго остаются в тени. Это вопросы — *кого любил, как веровал?*

По самому существу своему при жизни они неудобны, нескромны, почти непозволительны, касаются самого интимного, самого священного, и, в силу какой-то тайны, — половое, как и религиозное, в человеке всегда как-то целомудренно стыдится, прячется, скрывается.

Пора для постановки первого вопроса в отношении Чехова еще не пришла. Он, можно сказать, ушел только вчера. Еще мог бы он быть среди нас, и всего только 50-летним. Но уже вторым вопросом — «как веровал» — не совершим нескромности, никого не заденем, не смутим.

Вправе ли подходить с этой стороны к писателю историк литературы и общественности? Но кто же будет отрицать, что идеалы писателя, его вера, мистическая или позитивная, есть тот внутренний свет, который озаряет все в его книгах, и без которого будет в них все загадочно и неясно. Половина огромной литературы, посвященной Толстому, половина огромной литературы о Достоевском — работают над этой стороной духа этих писателей. Если изыскания такого рода нескромность, изнесение к толпе святынь из святого святых, куда, как первосвященник, властен входить только сам человек, то нескромность весь Мережковский, нескромны все биографы, вводящие в свои книги главу о писательском религиозном мировоззрении, и надо зачеркнуть в богословской литературе сотни

изысканий, вскрывающих святая святых разных Августинов и Оригенов.

Конечно, это не область математически точных изысканий. Может быть так, может быть иначе. Весь материал для суждения только уже книги писателя, его письма, воспоминания о нем. Но Чехов слишком часто подходил к этой теме религии, Бога, бессмертия. Несравненно, во всяком случае, чаще, чем к темам политики. Не невозможно на основании того, что он оставил, попытаться решить, как он смотрел на религию и какому Богу молился.

Здесь трудность в том, что вера, повторяю, прячется, как любовь. Раскрывают душу перед матерью, любимой женщиной, родным братом. Кого из чужих может интересовать, как я верую? Северной душе свойственна здесь какая-то исключительная стыдливость, порой граничащая с малодушием.

Вспомните известный рассказ о том, как один из друзей Лермонтова застал его в церкви. Лермонтов, салонный лев, отрицатель, российский Мефистофель, человек, у котораго нет ni foi, ni loi[1], этот Лермонтов — в церкви! Вспомните, как он смущенно и малодушно начал рассказывать этому другу какую-то с места выдуманную басню о поручении бабушки, из которой было ясно только одно, что и на этого российского демона находила иногда властная потребность молитвы[2].

И ведь именно у этого же вольнодумца и отрицателя в записной книжке, подаренной ему Одоевским, после смерти оказались выписки... из посланий апостольских[3], и этого именно вольнодумца вдохновила на почти молитвенную лирику палестинская ветка за образом Муравьева, в комнате которого ему случайно пришлось провести полчаса в ожидании хозяина[4].

Почти исключительно в рассматриваемом отношении положение писателя. Эта стыдливость чувства почти исчезает в нем, когда он «писательствует». Лесков был противником синодской церкви, но глубоко верующим человеком, и в этом нельзя ошибиться, перечитывая его книги. Так о Христе и Христовом мог говорить только тот, кто Ему уверовал и Его возлюбил. Но того же Лескова трудно представить говорящим о своей вере, интимно признающимся, при ком-нибудь молящемся. И вот про этого же Лескова от одного из близких ему людей я слышал такой рассказ.

Близкий человек пришел к нему на Фурштадтскую под вечер зимнего дня, в один из последних годов его жизни. Как свой человек прошел в комнаты. В кабинете было темно, — Лесков «сумерничал».

Гость вошел в кабинет и увидел старика распростертым на ковре, на полу, в направлении образа. Это было так неожиданно для гостя, что на минуту он стал растерянный. Старик, очевидно, был настолько весь в своем деле, что не расслышал шагов, не почувствовал постороннего. Только когда вошедший кашлянул, Лесков впотьмах задвигал по ковру руками, показывая вид, что чего-то ищет.

— Вы что-то ищете? — спросил гость, наклоняясь. — Позвольте я вам помогу. У меня глаза помоложе.

— Да, ищу запонку, — согласился Лесков, — а впрочем, не беспокойтесь, я ее уже нашел.

«Но он не искал запонку, и ничего не находил, а молился», — пояснил мне рассказывавший. Только даже и близкому человеку он не захотел этого показать[5].

Так в этом вопросе исследователь стоит в положении ищущего истину там, где от него эту истину хотят намеренно скрыть.

II

Самый век, изверившийся, холодный и равнодушный, посмеивавшийся над религиозным исканием Толстого, самое происхождение Чехова из крестьянской, сурово-религиозной, безрадостно религиозной семьи, его образование медика, с верою, что в природе существует только материя, а в человеке органическая клетка, что мысль есть продукт мозга — и только мозга, самая среда, в какой ему пришлось вращаться поначалу, обивая редакционные пороги, — все это мало располагало к тому, чтобы из Чехова вышел не только горячий искатель веры, но и просто человек повышенного религиозного чувствования.

Но от природы глубокая натура, Чехов не мог заглушить в себе ни умственного интереса к религии и хотя бы к чужой религиозности, ни тех подсказов сердца, которые непреодолимы для человека, вышедшего из верующей семьи.

Чехова никоим образом нельзя назвать безучастным ко всем этим вопросам. Вы можете перечитать десятки томов Гончарова, Тургенева, Писемского и не наткнуться ни на одну страницу разговора о Боге, вере, бессмертии. Чехов в этом смысле бесконечно ближе к Толстому и Достоевскому.

Интересный переплет внешних подробностей жизни, человеческие приключения, бытовой анекдот, все то, что уже само

по себе насыщало Тургенева или Гончарова, — для Чехова было мало занимательно без духовного озарения. «На этом свете все незначительно и неинтересно, кроме высших духовных проявлений человеческого ума», — сказал он устами доктора в «Палате № 6». И среди этих проявлений религиозному исканию он уделял видное место.

В одном из своих довольно ранних рассказов «На пути», с своим удивительным мастерством коротко и ясно ухватывать явления, Чехов высказался о том, что такое вера для русского человека.

— Я так понимаю, что вера есть способность духа. *Она все равно, что талант: с нею надо родиться.* Насколько я могу судить по себе, по тем людям, которых видал на своем веку, по всему тому, что творилось вокруг, *эта способность присуща русским людям в высочайшей степени.* Русская жизнь представляет непрерывный ряд верований и увлечений, а неверия или отрицания она еще, ежели желаете знать, и не нюхала. Если русский человек не верит в Бога, то это значит, что он верует во что-нибудь другое.

Лихарев, говорящий эти слова, на собственном примере подтверждает дальше свою теорию.

— Полжизни я состоял в штате атеистов и нигилистов, *но не было в моей жизни ни одного часа, когда бы я не веровал.*

В детстве он верит в суп, которым его пичкает мать, в домовых и леших, о которых рассказывает нянька. Он убегает в Америку, уходит в разбойники, просится в монастырь, нанимает мальчишек, «чтобы они меня мучили за Христа». В гимназические дни он отрицает Иисуса Навина, остановившего солнце, и Илию, грямящего громом. В университетский период он верует в науку, преклоняется перед зоологией, открывшей 35 000 видов насекомых, и разочаровывается в ней только тогда, когда находит 35 тысяч первый вид. Дальше нигилизм и прокламации, славянофильство и отрицание собственности, непротивление злу и т. д.

Тип сгущенный, парадоксальный. Но в основе парадокса лежит истинное убеждение Чехова в повышенности русского сердечного искания, и черта этого типично русского метания схвачена здесь художественно верно. Этот трагикомический герой, меняющий веру, как перчатки, не лишен даже известной красоты в своем метании.

— Ведь я веровал не как немецкий доктор философии, — говорит он, — не в пустыне я жил, а каждая моя вера гнула меня в дугу, рвала на части мое тело. Я любил русский народ *до стра-*

дания, любил и веровал в его Бога, в язык, в творчество. Да, природа вложила в русского человека *необыкновенную способность веровать*, испытующий ум и дар мыслительства, но все это разбивается в прах и беспечность, лень, о мечтательное легкомыслие...

Самому Чехову была бы в высокой степени присуща какая-то бодрящая вера в наступление золотого века на земле, хотя, может быть, и где-то далеко,—через триста-четыреста лет. Без разговоров об этой вере, об этой мечте «о небе в алмазах», трудно найти хотя бы одну критическую статью о нем. Повторять это стало банальностью.

III

Прямые засвидетельствования Чехова о своем отношении к религии сохранились в его письмах к Щеглову, Плещееву, Меньшикову и Дягилеву. Вот эти места:

— Я, — пишет Чехов Дягилеву за год до смерти, — *давно растерял мою веру* и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего[6].

— Я боюсь смерти Толстого, — пишет он Меньшикову за четыре года до смерти. — Если бы он умер, то у меня в жизни образовалось бы большое пустое место. Ни одного человека я не любил так, как его. *Я человек неверующий, но из всех вер считаю наиболее близкой и подходящей для себя именно его веру*[7].

В одной своей статье о Чехове Меньшиков привел следующие слова Чехова из одного разговора:

— Я не знаю, что такое вечность, бесконечность. Я себе об этом ничего не представляю, ровно ничего. Жизнь за гробом для меня что-то застывшее, холодное, немое. Ничего не знаю[8].

В письме к Дягилеву от 1902 г. Чехов выказал свое отношение к начинавшемуся тогда религиозному движению в интеллигенции и дал попытку краткой философской мотивировки своей веры.

— «Интеллигенция (в России) пока только играет в религию и, главным образом, от нечего делать. Про образованную часть нашего общества можно сказать, что она ушла от религии и уходит от нее все дальше и дальше, что бы там ни говорили и какие бы философско-религиозные общества ни собирались. Хорошо это или дурно, решить не берусь, — скажу только, что религиозное движение само по себе, а вся совре-

менная культура — сама по себе и ставить вторую в причинную зависимость от первой никак нельзя. Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, — работы, которая будет продолжаться, быть может, десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем *человечество познало истину настоящего Бога*, т. е. не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, познало ясно, как познало, что дважды два есть четыре. Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, есть пережиток, уже почти конец того, что отжило или отживает»[9].

— Фирму и ярлык я считаю предрассудком, — мимоходом уронил он в письме к поэту Плещееву. — *Мое святая святых — это человеческое тело*, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, — свобода от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались[10].

Очень определенное заявление, опять с некоторою уже исторической мотивировкой его настроения, находим в письме Чехова к Щеглову.

— Таких людей, как Рачинский, очень мало на белом свете... Но, не сердитесь, я не отдал бы в его школу своих детей. Я получил в детстве религиозное образование и такое же воспитание, — с церковным пением, с чтением апостола и кафизм в церкви, с исправным посещением утрени, с обязанностью помогать в алтаре и звонить на колокольне. И что же? Когда я теперь вспоминаю о своем детстве, то оно представляется мне довольно мрачным. *Религии у меня теперь нет.* Знаете, когда, бывало, я и два моих брата среди церкви пели трио «Да исправится» или же «Архангельский глас», на нас все смотрели с умилением и завидовали моим родителям, мы же это время чувствовали себя маленькими каторжниками. Да, милый. Рачинского я понимаю, но детей, которые учатся у него, я не знаю. Их души для меня потемки. Если в их душах радость, то они счастливее меня и братьев, у которых детство было страданием[11].

Научную точку зрения, какую Чехов применял к религии, он распространял и шире. Умно, научно-холодным взглядом хотел он смотреть и на всю жизнь вообще.

В одном из довольно ранних писем (к Суворину, 1894 г.) он признавался: «Я с детства уверовал в прогресс и не мог не уверовать, так как разница между временем, когда меня драли, и временем, когда меня перестали драть, была страшная... Толстовская философия сильно трогала меня, владела мною лет 6—7, и действовали на меня не основные положения, а толсто-

вская манера выражаться, — рассудительность и, вероятно, гипнотизм своего рода. Теперь же во мне что-то протестует. Расчетливость и справедливость говорят мне, *что в электричестве и паре любви к человеку больше, чем в целомудрии и воздержании от мяса*... Естественные науки сделают теперь чудеса, и они могут двинуться, как Мамай, на публику и покорить ее своею массою, грандиозностью»...[12]

IV

По натуре Чехов считал себя реалистом и в основе не ошибался. В сочинениях его занимает только реальное, подлинное, житейское. Тургенев считал себя европейцем из европейцев, отделавшимся от всяких предрассудков, и посмотрите, как его рассказы выдают головой не заглушенную в нем никаким европеизмом мистику! Вспомните только его «Призраки», «Клару Милич», «Рассказ отца Алексея», «Стук, стук», «Сон», «Песнь торжествующей любви». Взгляду Чехова, по-видимому, ничто не предносилось в жизни в мистическом озарении. Раз или два в жизни он делает отступление в сторону рассказа фантастического. Действуя в полный разгар рождественской литературы, он не оставил ни одной вещицы на таинственную тему. Единственный раз в жизни он подошел к теме безотчетного страха. В рассказе «Страхи», который, по-видимому, ничто не мешает принять, как чисто автобиографический, Чехов рассказывает три случая большого перепуга в своей жизни.

Посмотрите, как просто, естественно, по-докторски объясняет он то, что сначала показалось ему мистически-жутким. Раз ночью, в лесу к нему пристала большая черная собака. Под жутким чувством Чехов прошел свою дорогу, поминая фаустовского пса, думая о галлюцинациях, каким подвержены нервные люди. Но дома он застал гостя, который стал ему жаловаться на пропажу своей дорогой собаки.

Другой раз, в час ночи, в полном одиночестве он видел, как сам собою, никем не толкаемый, грузно прокатился вагон по рельсам железной дороги. Встречный мужик объяснил ему явление — «на 121 версте уклон... Цепи в заднем вагоне не выдержали...». Так просто и нестрашно все в жизни, говорит Чехов даже этим единственным своим «страшным» рассказом. Не объясняет он только первого случая своего страха, когда он видел ночью на колокольне огонек, которому никоим образом там было не место.

Чехов был искренним человеком. Ни за одну его вещь, и ни за одно письмо его нельзя упрекнуть в малодушии, в недостатке гражданского мужества, в скрывании своего настоящего взгляда. Он не боялся либералов и открыто выражал в своих письмах достойное большого человека презрение к партийной узости и либеральному мещанству. Он не мог рисоваться перед теми, кому делал в письмах выписанные признания и не играл перед ними на либерализм. Плещеев, Щеглов и Суворин были его друзьями. Мнения о нем Меньшикова, Дягилева не могли принести ему ни выигрыша, ни проигрыша. Все это надо принять как есть. Чехов считал себя человеком без мистической религии и без мистических настроений.

Чем иным, как не отзвуком личных его взглядов звучат, например, такие места («Три года»):

«Говорили о смерти, о бессмертии души, о том, что хорошо бы в самом деле воскреснуть и потом полететь куда-нибудь на Марс, быть вечно праздным и счастливым, а главное — мыслить как-нибудь особенно, — не по-земному.

— А не хочется умирать, — тихо сказал Ярцев. — Никакая философия не может примирить меня со смертью, и я смотрю на нее просто как на погибель. Жить хочется.

— Вы любите жизнь, Гаврилыч?

— Да, люблю... Я химик. Мыслю химически и умру химиком. Но я жаден, я боюсь, что умру, не насытившись, и мне мало одной химии... Мне просто хочется жить, мечтать, надеяться, всюду поспевать. Жизнь, голубчик, коротка, и надо прожить ее получше».

На помощь убеждению, что единственная религия образованного человека — наука и культура, приходила Чехову и современная теория прогресса. В его «Дуэли» действует зоолог фон Корен, ученый, поглощенный изучением эмбриологии медуз.

— Он работает, — говорит про него Лаевский, — он пойдет в экспедицию и свернет себе там шею не во имя любви к ближнему, а во имя таких абстрактов, как человечество, будущие поколения, идеальная порода людей. Он хлопочет об улучшении человеческой породы, и мы для него только рабы, мясо для пушек, вьючные животные.

В той же «Дуэли» перед вами обстоятельно обоснованная теория религии прогресса и речь о неприложимости так называемой «христианской почвы» при решении вопросов о человеческом счастье.

«— Гуманитарные науки, о которых вы говорите, — доказывает зоолог дьякону, — тогда только будут удовлетворять человеческую мысль, когда в движении своем они встретятся с точными науками и пойдут с ними рядом. Встретятся ли они под микроскопом или в монологах нового Гамлета, или в новой религии, я не знаю, но думаю, что земля покроется ледяной корой раньше, чем это случится. Самое стойкое и живучее из всех гуманитарных знаний это, конечно, учение Христа, но, посмотрите, как даже оно различно понимается. Одни учат, чтобы мы любили всех ближних, и делают при этом исключение для солдат, преступников и безумных. Первых они разрешают убивать на войне, вторых изолировать или казнить, а третьим запрещают вступление в брак. Другие толкователи учат любить всех ближних без исключения, не различая плюсов и минусов. Если к вам приходит бугóрчатный или убийца, или эпилептик и сватает вашу дочь, — отдавайте. Если кретины идут войной на физически здоровых, — подставляйте головы. Эта проповедь любви ради любви, как искусства для искусства, если бы могла иметь силу, в конце концов привела бы человечество к полному вымиранию, и таким образом совершилось бы грандиознейшее из злодейств, какие когда-либо бывали на земле. Поэтому никогда не ставьте вопроса, как вы говорите, на философскую или так называемую христианскую почву. Этим вы только отдаляетесь от решения вопроса.

Дьякон подумал и спросил:

— Нравственный закон, который свойственен каждому из людей, *философы выдумали или же его Бог создал вместе с телом?*

— Не знаю, но этот закон до такой степени общ для всех народов и эпох, что мне кажется его следует признать органически связанным с человеком.

— Хорошо-с. Значит, как желудок хочет есть, так нравственное чувство хочет, чтобы мы любили своих ближних. Так? Но естественная природа наша по себялюбию противится голосу совести и разума, и потому возникает много головоломных вопросов. К кому же мы должны обращаться за решением этих вопросов, если вы не велите ставить их на философскую почву?

— Обратитесь к тем немногим *точным знаниям*, какие есть у нас. Доверьтесь очевидности и логике фактов. Любовь должна заключаться в устранении всего того, что так или иначе вредит людям и угрожает им опасностью в настоящем и будущем.

— Значит, любовь в том, чтобы сильный побеждал слабого.

— Несомненно.

— Но ведь сильные распяли Господа нашего Иисуса Христа, — сказал горячо дьякон.

— В том-то и дело, что распяли Его не сильные, а слабые. Человеческая культура ослабила и стремится свести к нулю борьбу за существование и подбор. Отсюда быстрое размножение слабых и преобладание их над сильными. Мы, культурные, распяли Христа и продолжаем Его распинать. Не лицемерьте же, не показывайте кукиша в кармане и не говорите: ах глупо, ах устарело, ах не согласно с писанием, а глядите жизни прямо в лицо, признавайте ее разумную законность и когда она, напротив, хочет уничтожить хилое, золотушное, развращенное племя, то не мешайте ей вашими пилюлями и цитатами из дурно понятого Евангелия. Христос, надеюсь, заповедал нам любовь разумную, осмысленную и полезную.

— Экой вы какой! — засмеялся дьякон. — В Христа же вы не веруете! Зачем же вы Его так часто поминаете?

—Нет, верую, только, конечно, не по-вашему, а по-своему.

— Вы говорите у вас вера! — сказал дьякон. — Какая это вера? А вот у меня есть дядька поп, так тот так верит, что когда в засуху идет в поле дождя просить, то берет с собою дождевой зонтик и кожаное пальто, чтоб его на обратном пути дождик не промочил. Вот это вера! Когда он говорит о Христе, так от него сияние идет, и все бабы и мужики навзрыд плачут. Он бы и тучу остановил и всякую бы вашу силу обратил в бегство. Да, вера горами двигает».

Бегло озираясь на всю русскую беллетристику, я не могу вспомнить другого места, где бы с такою сжатостью, но и вместе с такою мастерскою мотивировкой нам была дана схема «религии мирового прогресса», «религии науки», с своеобразным пониманием Христа, под которой обеими руками подписался бы писаревский «мыслящий реалист» [13].

V

Для антимистических душ такая вера в самом деле могла быть до известной степени заменою религии. Кругом Чехов редко видел и это, и, вглядываясь в современность, нисколько не переоценивал положения дел. Интеллигентский индифферентизм к религии он зарисовал на многих страницах своих

книг. В «Рассказе неизвестного человека» он говорит о людях, у которых ирония исчерпывает все отношение к религии.

«Орлов и его приятели, — пишет он, — не шутили и не вышучивали, а говорили с иронией. Они говорили, что Бога нет, и со смертью личность исчезает совершенно. Бессмертные существуют только во французской академии. Истинного блага нет и не может быть и т. д.»

В повести «Три года» перед вами интеллигент, наставляющий ребенка священной истории, в сущности, тот же сторонник принципа иронии.

— О потопе? Ладно, будем жарить о потопе! Валяй о потопе. Должен я вам заметить, такого потопа, как здесь описано, на самом деле не было, и никакого Ноя не было. За несколько тысяч лет до Рождества Христова было на земле необыкновенное наводнение и об этом упоминается не в одной еврейской Библии, но и в книгах других древних народов, как-то: греков, халдеев, индусов. Но какое бы ни было наводнение, оно не могло затопить всей земли. Ну, равнины залило, а горы-то, небось, остались! Вы эту книжку читать-то читайте, да не особенно верьте.

Беспощадный наблюдатель, Чехов слишком хорошо видел в русской действительности наличность и тех душ, которые можно уподобить расстроенным шарманкам, безучастно наигрывающим раз навсегда вложенный в них валик. В «Перекати-Поле» болтливый еврей-выкрест звенит перед Чеховым готовыми словами о Боге и Христе, которые он, очевидно, собезьянил у того, кто наставлял его в вере.

— Я, знаете ли, до последнего времени совсем не знал Бога. Я был атеист. Когда лежал в больнице, я вспомнил о религии и начал думать на эту тему. По моему мнению, для мыслящего человека возможна только одна религия, а именно христианская. Если не верить в Христа, то уж больше не во что верить! Не правда ли?

Вы готовы принять эти слова за выражение выстраданного убеждения, но вот прозелит христианства начинает явно по-попугайски сыпать книжными истинами.

— Иудаизм отжил свой век и держится еще только благодаря особенностям еврейского племени. Когда цивилизация коснется евреев, то от иудаизма не останется и следа. Вы заметьте, все молодые евреи уже атеисты. Новый Завет есть естественное продолжение Ветхого. Не правда ли?

И, вникая дальше в ремарки автора, вы постигаете, что перед вами просто смятенный человек, старающийся заглушить

беспокойство души и доказать себе, что, «переменив религию отцов, он не сделал ничего страшного и особенного».

А надо всеми этими типами русского равнодушника перед Чеховым явно носился образ холодной, изверившейся и все возненавидевшей души. Он видел такие души среди людей цивилизованных.

— Вы ненавидите верующих, — говорит у него героиня «Жены» своему мужу, — так как вера есть выражение неразвития и невежества, и в то же время ненавидите и неверующих за то, что у них нет веры и идеала. Вы всех ненавидите...

И тем же постылым безверием веяло на него от некоторых темных душ, отколовшихся от народа и не приставших к интеллигенции.

Герой «Рассказа неизвестного человека», интеллигент, проживающий у своего идейного врага под видом лакея, ловит эти черты религиозного холода в молодой, до мозга костей развращенной городом горничной, с которою вместе служит.

«Она так искренно верила, что я не человек, — пишет он, — что, подобно римским матронам, которые не стыдились купаться в присутствии рабов, при мне иногда ходила в одной сорочке.

Однажды за обедом я спросил ее:

— Поля, вы в Бога веруете?

— А то как же?

— Стало быть, вы веруете, — продолжал я, — что будет страшный суд, и что мы дадим ответ Богу за каждый свой дурной поступок?

Она ничего не ответила и сделала презрительную гримасу, и, глядя в этот раз на ее сытые, холодные глаза, я понял, что у этой цельной, вполне законченной натуры *не было ни Бога, ни совести, ни законов*, и что если бы мне понадобилось убить, поджечь или украсть, — то за деньги я не мог бы найти лучшего сообщника».

VI

Только один раз Чехов поставил пред собою прямую задачу писательского исследования области религии, — как бы задачу художественной монографии на тему о значении веры для русского простонародного человека и о тех результатах, какими она может сказываться. Итог и на этот раз получился характерный для Чехова, мрачно и почти беспросветно смотревшего собственно на народную жизнь вообще.

Рассказ этот — «Убийство». Он весь улегся в мрачные, почти пугающие тона. Его философия безотрадна, — религия, в том, по крайней мере, повороте, в каком она понята и принята здесь, в семье Тереховых, вносит в народную жизнь не радующий свет, не тихое, умиротворяющее сияние, но темный ужас, трепет карающего Бога, погашение радости жизни и злую, бессмысленную и кровавую смерть.

Весь род зажиточных крестьян Тереховых религиозен. Религиозность и, выражаясь современным языком, богоискательство здесь как бы наследственны, так что в селе им дают даже прозвище Богомоловых. «Они, — пишет Чехов, — были склонны к мечтаниям и к колебаниям в вере, и почти каждое поколение веровало как-нибудь особенно». Изменяя своей обычной манере, Чехов на этот раз на минуту отвлекается к их родословной. Один из предков налагал на себя обет молчания, другой едва не погиб из-за своих мечтаний, третий не ходит в православную церковь, а устраивает моления дома, четвертая перебегает к хлыстам.

И те два брата Богомоловы, которых Чехов специально берет для рассказа, — такие же люди религиозного беспокойства и пламенения. Матвей страстно любит церковь, красивое пение, сам постоянно заливается на клиросе своим тенорком, услаждается молитвенным пятичасовым утомлением за каким-нибудь «Андреевым стоянием» или «Похвалой». Он любит «людей послушать, об леригии поговорить» и сознается, что «привержен» к ней с малолетства. В юности он растет совсем, как «Гриша» Мельникова-Печерского, горя мечтой святости и подвига.

— Налагал я на себя всякие послушания, вставал по ночам и поклоны бил, камни тяжелые таскал с места на место, на снег выходил босиком, ну, и вериги тоже...

С летами Матвеем овладевает дух сектантской нетерпимости, осуждающей все кругом. Он осуждает священников-табачников, всех односельчан, которые все кажутся ему пьяницами, скоромниками, блудниками и картежниками, и «мечтает в гордыне своей до невероятия». Он устраивает свою молельную с строгим исполнением «устава святой Афонской горы». Здесь всенощная идет у него «часов десять, а когда и двенадцать».

— Монахи по уставу во время кафизм и паремий сидят, а я желал быть угоднее монахов и все, бывало, на ногах. Читал я и пел протяжно, со слезами и со воздыханием, воздевая руки,

и прямо с молитвы, не спавши, на работу, да и работаю все с молитвой.

Терехов скоро не в шутку верит в свою святость. Верят в него и другие, и бабы-мироносицы, по преимуществу из старых девок, начинают поклонение ему, целование рук, — даже готовы видеть на его голове сияние. Религиозные сборища у него кончаются форменным хлыстовством, включительно до свального греха. Лишь позднее Матвей приходит в себя, побеждает свое самомнение и возвращается в господствующую церковь в качестве религиозного, но в практическом подвиге слабоватого прихожанина.

Брат Матвея, богатей Яков, живет тоже своей, самодельной верой. Он чуждается попов, но служит сам, и религиозные понятия его типичны для многих и многих из нашего народа.

— Он читал, — пишет от себя Чехов, — пел, кадил и постился не для того, чтобы получить от Бога какие-либо блага, а *для порядка*. Человек не может жить без веры, и вера должна выражаться правильно, из года в год, изо дня в день в известном порядке, чтобы каждое утро и каждый вечер человек обращался к Богу именно с теми словами и мыслями, какие приличны данному дню и часу... Каждый день следует читать и петь то, что угодно Богу, т. е. полагается по уставу: так первую главу от Иоанна нужно читать только в день Пасхи, а от Пасхи до Вознесенья нельзя петь «Достойно есть» и проч<ее>. Сознание этого порядка и его важности доставляло ему во время молитвы большое удовольствие. Когда ему по необходимости приходилось нарушать этот порядок, его мучила совесть, и он чувствовал себя несчастным.

Такая религиозность не вносит никакого света, никакого благородства в жизнь Тереховых. Яков кулачествует, правдами и неправдами копит казну, и, когда в Страстной понедельник между ним и братом Матвеем разгорается ссора из-за постного масла, — Яков и жена убивают его в расстоянии какого-нибудь получаса от вечерни, какую только что вычитывали и распевали вместе.

Трудно заклеймить более беспощадно мертвую обрядовую веру, не радующую, не смягчающую, не облагораживающую людей, чем это сделал Чехов в «Убийстве». Если бы самое убийство не было так мастерски описано в его нелепой случайности и никем не предвидимой внезапности, Чехова почти можно было бы обвинить в тенденциозности, до такой степени мотив убийства, — то, что один человек убил другого за его желание есть постное масло в день, когда по церковному уста-

ву этого не полагается, — до такой степени этот мотив может казался искусственно подобранным, придуманным и как бы рассчитанно-наглядным.

Философия этого рассказа ясна. Лучше никакой веры, чем такое бессмыслие веры, это таскание камней, эти 12-часовые изможденя за службой, это дьяволово неистовство с пролитием братней крови из-за постного масла. Чехов поднял здесь руку не на религию и христианство, а только на то сплошное извращение религии и христианства, какое, к сожалению, бесспорнейший факт русской народной жизни. Всегда веривший в русскую талантливость, в русское «нутро», Чехов верно подметил черту русского религиозного порыва, бросающего нашего простеца в штунду и хлыстовство, и оплакал бесплодную его гибель. Посмотрите, как бы сказал он, на что уходит у нас богатейший полет веры, прекраснейшая настроенность сердца, ищущего Бога и святости, готового на все возможные жертвы, вплоть до отречения от всякой земной сладости, до аскетизма и вериг. В другом месте, в других условиях, в настоящем религиозном свете из этого чудесного сплава вышли бы праведники, приближающие царство Божие на земле. Из них могли бы выйти Франциски Ассизские, Юлианы Милостивые, Феодосии Печерские. У нас выходят Яковы Тереховы, судимые по статье о непреднамеренном убийстве и кончающие Сахалином[14].

VII

От сочинений Чехова отвлечемся к его личной жизни. Чехов был не из тех натур, которые охотно раскрываются и изливаются. Глубоким натурам вообще свойственна какая-то повышенная как бы целомудренность чувства веры и чувства любви. В данном случае мы сталкиваемся почти с странностью: может быть, Чехов подпускал в свое святая святых своих родных, но ни от одного из людей в литературе, исключительно близких к Антону Павловичу, я не мог извлечь что-либо значительное, чем можно было бы обогатить исследование об его религиозном мировоззрении. Многие отмечали, как вдруг сознанную странность, что за долгое время общения точно не было с Чеховым никогда разговора на эти темы. Были отдельные штрихи, рисовавшие общую высокохристианскую настроенность Антона Павловича. Одному, напр<имер>, близкому человеку он однажды уронил:

— Надо жить так, как учил Марк Аврелий, — чтобы каждую минуту быть готовым спокойно встретить смерть[15].

Но это общий вывод нравственной философии, который одинаково приняли бы и Конфуций, и Сократ, и М. Аврелий, и Кант, и Спиноза, и Толстой, и, может быть, Вольтер.

— «Если веру судить по делам и настроениям, а не по словам, — пишет мне И. Л. Щеглов-Леонтьев[16], глубокая дружба с которым Антона Павловича засвидетельствована целым рядом интимнейших писем, — то Чехов был в тридцать раз религиознее тех современных “богоискателей”, которые вопиют о своем беспокойстве на всех путях и перепутиях.

Когда заговаривают о религиозности Чехова, мне каждый раз вспоминаются слова Гете о Спинозе. Противники часто упрекали его в том, будто у него нет никакой веры. Но он просто не разделял их веры, потому что она для него была недостаточна. Если б он изъяснил свою, то они изумились бы, но не были бы способны понять ее.

Для Чехова, если *тщательнее проверить* его жизнь, *искусство было религией*, да и вся жизнь его была по отношению к людям *истинно религиозная*, хотя слов на ветер о религии он никогда не бросал. Главный *ключ* ко всему в редкой *правдивости* Чехова. Я не знаю другого писателя, который бы был так близок к правде и ненавидел малейшего оттенка лжи. Если ему нравилось в молодости то, что осуждается кодексом нравственности, он не прятался за обычные фразы и прямо говорил, что это ему нравится.

Если он чего не понимал, он прямо говорил, что не понимает, и не пускался в праздные разглагольствования. Если он говорил своему брату, что он видел “черного монаха”, то и это была *настоящая* правда.

Действительно, Чехов мало распространялся о религии, и отсюда недоумение людей, привыкших легко говорить о том, чего сами нисколько не чувствуют. Но я знаю, что, лишь немного поправившись в Московской клинике, он почти каждый день ходил к обедне в Новодевичий, и, если бы вы слышали, с какой тихой умиленностью, вскользь и полусмущенно, говорил он мне об обедне в темном полупустом храме Новодевичьего монастыря; с какой трогательной аккуратностью навещал он могилу Плещеева, с какой любовной заботливостью украшал деревенскую церковь в своем Мелихове, как неустанно хлопотал о больных и бедных и т. д., и т. д. И это ли еще не религиозность человеческая?!

Но я никогда не кончу, заговорив о Чехове: вспоминаешь и то и это, и чем более отдаляешься и вспоминаешь, тем большим благоговением проникаешься к этому чудесному человеку. Как я счастлив, что был его современником, и как горжусь, что был его приятелем!»

Меня много раз занимала мысль о духовном хозяйстве Чехова, — пишет в своих воспоминаниях известный беллетрист Петр Алексеевич Сергеенко, товарищ Чехова еще по таганрогской гимназии, друг его от дней молодости до смерти[17]. — Как и что у него там делается? Я обожал его писательский талант, но мне всегда казалось, что для полного развития его необыкновенного дарования не хватало того духовного рычага, упирая на который сдвигают не только горы с места, но и предрассудки человеческие. *Но мне никогда не приходилось при разговорах с Чеховым спускаться по этим вопросам с ним до дна. У Чехова не было тяготения* к беседам об отвлеченных вопросах. В очерках его кое-где вспыхивают искры религиозного искания, но сейчас же и меркнут, как разноцветные бенгальские огни на темном фоне ночи».

Из всех многочисленных разговоров со своим школьным товарищем и другом Сергеенко запомнил только два относящихся сюда, хотя тоже не очень выразительных разговора.

Один раз говорили об одном молодом писателе. Чехов находил, что писать ему надо, но, к сожалению, у него «нет стержня».

— У него прежде всего нет Бога, — сказал Сергеенко.

Чехов поморщился.

— У него нет стержня, — поправил он. — Понимаешь, *своего стержня*, — повторил он, как будто досадуя, что я не понимаю такой простой вещи, как стержень и вместо ясного и определенного понятия подсказываю что-то другое.

Второй разговор относится к осени 1900 г., в Крыму, когда только что умер любимый Чеховым за его талант и сроднившийся с ним за многие годы дружбы Левитан.

— Бедный Левитан, — сказал Чехов. — Даром пропал человек!

«Я, чтоб сказать что-нибудь, — рассказывает Сергеенко, — спросил: почему же пропал?»

— Он мог бы еще долго жить.

Сергеенко, автор пьесы о «Сократе», тогда только что законченной, вставил:

— Сократ говорит, что следует заботиться не о том, чтобы жить во что бы то ни стало, а только о том, чтобы жить хоро-

шо. Левитан жил не плохо и сделал, что мог... Быть может, болезнь его, т.е. мысль о приближении конца и способствовала накоплению в нем той духовной квинтэссенции, которую он внес в свои произведения и сделал их бессмертными.

— Левитан боялся смерти и не хотел умирать, — проговорил Чехов с оттенком суровости в голосе.

— Боялся, быть может, пока перед ним не сползла завеса.

Чехов сделал нетерпеливое движение и прервал меня.

— Он ни во что *это* не верил, в *тамошнее*. Да и что *там*? Ничего там нет, — сказал он с поразившей меня горячностью. Но сейчас же спохватился и затормозил себя, и вяло заговорил о чем-то незначительном. Вопрос о вере, таким образом, был снят с очереди.

«Но, — заканчивает Сергеенко, — в последнее время в выражении глаз его и в отдельных его мимолетных замечаниях иногда мелькали отблески каких-то новых огней, и над ним в такие минуты струились флюиды чего-то надземного. Особенно это кажется теперь, когда перечитываешь некоторые письма и вспоминаешь его».

Возвращаясь к той же теме в частном письме ко мне, Сергеенко пишет:

«В том смысле, как принято понимать религию, Чехов был *вне религии*. Но как я понимаю ее теперь, т. е. как известное состояние, ближайшее к Богу, как стояние в своего рода духовном перигелии, в ближайшей точке к солнцу, Чехов был религиознее тех, кто иногда признается столпами господствующей религии».

От Григория Петрова[18], которому Чехов дарил свои симпатии и который имел близкое общение с писателем очень незадолго до смерти Чехова, я слышал заявление об одной характерной для А. П. черте.

— Мне казалось, — говорил Петров, — что Чехов в это последнее время как бы хотел заговорить со мною о чем-то. Во мне сохранилось неустранимое впечатление, что он хотел побудить себя на какую-то откровенную, интимную и мучительно ему тогда нужную беседу. Иногда, когда я собирался уходить, он останавливал меня и просил еще остаться с видом человека, который несомненно «имеет дело», хочет что-то сказать. Почему-то во мне осталось убеждение, что он хотел говорить о вере, о религии, — может быть, спросить меня о том, как я верую и при своей изумительной деликатности и чуткости боялся нескромности. Я, с своей стороны, не решался вызывать его на откровенность в этом отношении.

Но Петров оговаривает это свое впечатление. «Ничто, — пишет он мне, — не дает мне основания ставить те штрихи, о которых я говорил вам, очень уж высоко. Это если и религиозные мотивы, то низшего качества, так сказать, кладбищенские, навеянные страхом смерти. В этом смысле Чехов в моей памяти остался вторым в жизни человеком по счету».

«Письмо ваше застало меня далеким от темы, — пишет мне близкий покойному беллетрист Грузинский[19], — и хотя мне очень жаль, но ничего ценного я вам сообщить не могу. Пожалуй, сейчас единственное, но безошибочное мое воспоминание: никогда *за всю жизнь* я не слыхал от Чехова *ни одного кощунственного слова,* которое другие писатели рассыпают походя. Может быть, это случайность? Не знаю. Помню его фразу: “Церковь в деревне — это единственное место, где мужик, не говоря о прочем, получает хоть какие-нибудь эстетические впечатления”. На первой неделе Великого поста, в 1887 или 1888 году, он соблазнил меня ехать с ним в храм Спасителя к какой-то вечерней службе (“там сегодня чудесное пение”) и, как мне показалось, был огорчен, когда, подъехав к храму Спасителя, мы нашли двери его запертыми. Мы опоздали. Только ли пение влекло его туда? Ничего не могу ответить на это».

Так эта сторона исследования приводит только к отрицательной мысли, — к мысли о невозможности найти что-либо на нашу тему в показаниях лиц, знавших Чехова.

VIII

Во всей биографии Чехова, правда, пока еще плохо представленной, при всем желании, не найти ни одного факта, который бы бросал луч света на эту сторону. Разумеется, я не говорю об его общем христианственном, высокогуманном настроении. Разумеется, здесь не нужно напоминать об его чуткости к человеческому горю, об его деятельности как благотворителя или безмездного врача. Я говорю о чисто религиозном проявлении человека.

Есть одна легенда, которой можно было бы вовсе не касаться, если бы она уже не была предана гласности и в совсем неправильном освещении.

Рассказывают, что однажды, в приезд Чехова из Москвы в С.-Петербург, он и двое его товарищей по литературе, ныне здравствующих беллетриста, засиделись с ним в ресторане за дружескою беседою и бутылкою вина. Уже кончалась ночь,

был пятый час утра, — как раз это был канун Крещения, и, когда они вышли из дверей ресторана на улицу, где уже светлело, раздался первый удар колокола, звонившего к утрени, у Исаакия.

— В такое утро и после такой ночи хорошо пойти в церковь, — будто бы сказал Чехов, — поспеть к самому началу утрени, постоять рядом с ветхими-ветхими старухами, и проехать в Исаакиевский собор.

Это будто бы и было сделано.

Товарищами Чехова в этом случае были Василий Немирович-Данченко и Владимир Тихонов[20]. К сожалению, их рассказ разрушает эту красивую легенду, быть может, навеянную чудесным лесковским рассказом «Чертогон», о купце, сразу после чудовищного кутежа едущем в монастырь, в «благодатный сумрак» храма, чтобы там умилиться и омыть грязную душу молитвой перед образом «Всепетой». Поэтическая легенда — увы! — превращается всего лишь в житейски-прозаический факт.

Легенда соответствует действительности только до момента выхода Чехова со спутниками из ресторана. Слыша колокольный звон, кто-то, действительно, предложил пойти к заутрене. Решили поехать к Исаакию и поехали втроем на одном извозчике. Через несколько минут стояния в соборе Чехов и Тихонов заметили, что Немировича с ними уже нет. Он жил по соседству и ушел домой. Тогда Тихонов стал доказывать, что лучше проехать в Смольный собор, посмотреть «красоту растреллиевского стиля». Чехов согласился и только дорогой понял действительное желание Тихонова, — залучить его к себе пить чай, на Шпалерную. Этим и кончилось, в собор не пошли, да и служба уже кончалась.

Отзвук этого утреннего странствования сохранился в одном из писем Чехова к Тихонову, и иронический тон этих строк подтверждает правильность освещения всего случая.

«Я частенько вспоминаю о вас, — пишет Чехов, — вспоминаю, как мы вместе служили в одной дивизии (одна из обычных чеховских шуток), как в ночь под Крещенье мы вместе бродили по Петербургу, и потом на другой день В. И. Немирович рассказывал, будто вы в Исаакиевском соборе, стоя на коленях, били себя по груди и восклицали: “Господи, прости меня, грешного”. Помните вы эту ночь? (это было в 1892 г.). Это было под 6 января, сегодня годовщина, и я спешу поздравить вас и выразить искреннее сожаление, что я не с вами, и что мы не можем опять побродить до утра, как тогда»[21].

От забавного несколько резкий переход к трагическому. Со всеми выводами, какие можно сделать из сказанного раньше, не стоит в малейшем противоречии и то, что могла бы нам сказать смерть Чехова. Он умирает спокойно, как стоик, как ученый доктор, знающий, что жить нельзя, когда уничтожены легкие, и что пустое сердце не оживит никакой лед.

— На пустое сердце льда не кладут, — сказал он, едва улыбнувшись своей жене, когда она клала ему на грудь мешок со льдом в ночь рокового кануна [22].

Напрасно тот, кому бы хотелось прочесть что-нибудь по описанию его последних минут, всматривался бы в них. Эти минуты записаны опытной литературной рукой покойного Иоллоса [23].

— Знал ли он раньше, что умирает, — читаете вы здесь, — и да и нет. Когда теперь вспоминают о некоторых его выражениях, кратких и как будто брошенных случайно (ему вообще в последнее время запрещали долго говорить), возникает предположение, что мысль о близости смерти у него явилась раньше, чем у окружающих: за несколько дней перед кончиной, когда он послал мне в Берлин чек для получения денег у Мендельсона, А. П. распорядился, чтобы деньги были адресованы на имя его супруги, и когда Ольга Леонардовна спросила его, почему это, он ответил: «Да знаешь, на всякий случай»... Последние его слова были: «Умираю», и потом еще тише, по-немецки, к доктору: «Ich sterbe»... Пульс становился все тише... Умирающий сидел в постели, согнувшись; подпертый подушками, склонился на бок, — и без вздоха, без видимого внешнего знака, жизнь остановилась. Необыкновенно довольное, почти счастливое выражение появилось на сразу помолодевшем лице. Сквозь широко раскрытое окно веяло свежестью и запахом сена, над лесом показывалась заря. Кругом ни звука, — маленький курорт спал; врач ушел, в доме стояла мертвая тишина; только пение птиц доносилось в комнату, где, сдвинувшись на бок, отдыхал от трудов замечательный человек и работник, склонившись на плечо женщины, которая покрывала его слезами и поцелуями [24].

Вот все. Если не загадочная, то, по меньшей мере, ничего не говорящая картина. Холодное ожидание, холодная рассудочная распорядительность о близких и любимых. Ни выкрика страдания, ни умиления, ни страха, ни особенных даже выражений жалости к так любимой, милой, теплой земле с «клейкими листочками» молодых деревьев, которые так умиляли и так привязывали к земле Ивана Карамазова, — и всего меньше

какой-нибудь растерянности, слабости воли, чего-нибудь похожего на мистический порыв...

В этом тихом, немом, молчаливом умирании почти не прочесть даже настроения Ярцева из «Трех годов», какое я отмечал выше.

— А не хочется умирать. Никакая философия не может примирить меня со смертью. Я химик. Мыслю химически и умру химиком.

IX

Такова одна сторона медали. Ничто здесь не противоречит образу того Чехова, который писал о себе как о неверующем, хотя и был христианином-гуманистом в душе. Но есть другая сторона, где Чехов упорно кажется, подобно Лермонтову, зашедшим в церковь или тем неверующим из его рассказа, который первый бежит к Христовой заутрене[25].

Как характерно, например, что почти никто другой из писателей не говорит так часто и так серьезно о молящемся человеке, как он. Характерна повторяемость этого подмечания относительно людей духовного мира.

Молится у него архиерей, молится о. Христофор в «Степи». Из его биографии известно, что сам он, несмотря на тяжелые воспоминания режима детства, был большим любителем богослужения и необыкновенно любил «потолкаться» среди богомольствующаго народа.

Исключительно он умел проникаться очарованием христианского праздника.

— Есть праздники, — говорит у него героиня одного из довольно ранних рассказов, — Иловальская[26] в «На пути», — которые имеют свой запах. На Пасху, Троицу и на Рождество в воздухе пахнет чем-то особенным. Даже неверующие любят эти праздники. Мой брат, например, толкует, что Бога нет, а на Пасху первый бежит к заутрене.

— Толкуют, что Бога нет, — продолжает она, — но почему же, скажите мне, все знаменитые писатели, ученые, вообще умные люди под конец жизни веруют?

— Кто, сударыня, в молодости не умел верить, — отвечает ей другой персонаж, — тот не уверует и в старости, будь он хоть распеределиписатель.

В таких рассказах, как «Святою ночью» или «Перекати-Поле», Чехов обнаруживает великолепное знание церковной

службы, чувствует прелесть старинного церковного оборота в каком-нибудь акафисте. Во всей нашей литературе трудно найти другой рассказ, равный по изумительной религиозно-поэтической нежности, по какому-то, я бы сказал святому, — чувству к пасхальному дню, как «Святою ночью», где монах, перевозящий автора на пароме, в пасхальную ночь скорбно вспоминает своего только что умершего друга, брата Николая, поэта в душе, составителя чудных акафистов, «пересыпанных цветами, звездами и лучами солнца».

— Древо светлоплодовитое... древо благосеннолиственное!.. Найдет же такие слова! Даст же Господь такую способность!.. Кроме плавности и велеречия, сударь, нужно еще, чтобы каждая строчечка изукрашена была всячески, чтоб тут и цветы были, и молния, и ветер, и солнце, и все предметы мира видимого!..

Наше богослужение, в частности, — пасхальный канон, он описывает здесь и в других местах с изумительной красотою. Ему знакомо умиление молитвы, и он чудесно передает его в «Архиерее».

— Слезы потекли до лицу архиерея. На душе было покойно. Все было благополучно, но он неподвижно глядел на левый клирос, где в вечерней мгле нельзя уже было узнать ни одного человека, и плакал. Слезы заблестели у него на лице, на бороде. Вот вблизи еще кто-то заплакал, потом дальше кто-то другой, потом еще и еще, и мало-помалу церковь наполнилась тихим плачем...

Вспомните цитированную мною выше («Погасшие замыслы Чехова», с. 105) выписку из «Драмы на охоте», о том настроении, какое Чехов испытывал в сельской церкви[27].

В сухоописательном, почти статистическом «Сахалине» он вырывает момент венчания каторжника и отмечает умиление и радость женщин при возложении священником венцов на головы каторжных жениха и невесты.

— Когда же после венчания церковь опустела и запахло гарью от свечей, которые спешил тушить сторож, то стало грустно, — заканчивает он, на минуту срываясь со своего «ученого» тона и становясь знакомым нам художником Чеховым.

Как может быть только с верующим, одинокая могила вызывала в Чехове целый ряд поэтических настроений, прямо недопустимых в нерелигиозной душе.

— В одинокой могиле в степи, — читаете вы, — есть что-то грустное, мечтательное и в высокой степени поэтическое. Слышно, как она молчит, и в этом молчании чувствуется при-

сутствие души неизвестного человека, лежащего под крестом. Хорошо ли этой душе в степи? Не тоскует ли она в лунную ночь? А степь возле могилы кажется грустной, унылой и задумчивой, трава печальней, и кажется, что кузнецы кричат сдержанней. И нет того прохожего, который не помянул бы одинокой души и не оглядывался бы на могилу до тех пор, пока она останется далеко позади и не покроется мглою[28].

— Здесь нет жизни, — написал он в другом месте о кладбище, — нет и нет, но в каждом темном тополе, в каждой могиле чувствуется присутствие тайны, обещающей жизнь — тихую, прекрасную, вечную. От плит и увядших цветов вместе с осенним запахом листьев веет прощением, печалью и покоем[29].

Чехов алкал веры сердцем, осуждая ее рассудком, и завидовал верующим. В «Палате № 6» перед вами один из таких «верующих». Правда, эта вера вложена в уста безумца, сидящего в сумасшедшем доме, но надо не забывать, что такое возвышенное безумие в глазах Чехова было выше прозаической рассудочности.

— Какая бы великолепная заря ни освещала нашу жизнь, — говорит доктор больному мечтателю, — все же в конце концов вас заколотят в гроб и бросят в яму.

— А бессмертие?

— Э, полноте!

— Вы не верите, ну, а я верю. У Достоевского или у Вольтера кто-то говорит, что если бы не было Бога, то его выдумали бы люди. А я глубоко верю, *что если нет бессмертия, то его рано или поздно изобретет великий человеческий ум.*

—Хорошо сказано. Это хорошо, что вы веруете. *С такой верой можно жить припеваючи даже замуравленному в стене.*

X

Отзвуком размышлений Чехова на темы бессмертия, отсветом его дум над евангельскими утверждениями об «обителях многих» в дому Отца[30], является страничка из «Черного монаха». Характерно, что и здесь мечта бессмертия опять излагается не от лица человека, мыслящего холодным и спокойным общим мышлением. Здесь мотивировку бессмертия дает призрак черного монаха, являющийся переутомленному доценту в галлюцинации, — другими словами, опять это мечта благородного безумия.

Черный монах называет Коврина избранником Божиим, служащим вечной правде.

— Ты сказал — вечной правде, — переспрашивает магистр, — но разве людям доступна и нужна вечная правда, если нет вечной жизни?

— Вечная жизнь есть, — сказал монах.

— Ты веришь в бессмертие людей?

— Да, конечно, вас, людей, ожидает великая, блестящая будущность. И чем больше на земле таких, как ты, тем скорее осуществится это будущее. Вы на несколько лет раньше введете человечество в царство вечной правды, и в этом ваша высокая заслуга. Вы воплощаете собой благословение Божие, которое почило на людях.

— А какая цель вечной жизни? — спросил Коврин.

— Как и всякой жизни — наслаждение. Истинное наслаждение в познании, а вечная жизнь представит бесчисленные и неисчерпаемые источники для познания, и в этом смысле сказано: «в дому Отца моего обители многи суть».

Но какая вещь является в своем роде классической в смысле показания того противоборства, какое в душе Чехова вели рассудок и сердце, является его рассказ «Студент».

Вы вспомните эту удивительную миниатюру исключительного настроения, даже среди вещей Чехова. Под вечер холодного дня Великой Пятницы молодой студент духовной академии проходит огородами мимо костра и рассказывает двум женщинам прямо по Евангелию историю отречения Петра и взятия Спасителя. Старые женщины плачут, и сам студент чувствует себя умиленным в сумерках дня великих воспоминаний. Точно какой толчок заставляет его мистически задуматься над тем, как «все происходившее в ту страшную ночь с Петром, очевидно, имеет какое-то отношение к этой плачущей старухе».

«Если Василиса заплакала, а ее дочь смутилась, то, очевидно, то, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему — к обеим женщинам и, вероятно, к этой пустынной деревне, к нему самому, ко всем людям. Если старуха заплакала, то не потому, что он умеет трогательно рассказывать, а потому, что Петр ей близок, и потому, что она всем своим существом заинтересована в том, что происходило в душе Петра.

И радость вдруг заволновалась в его душе, и он даже остановился на минуту, чтобы перевести дух. «Прошлое, — думал он, — связано с настоящим непрерывною цепью событий, вы-

текавших одно из другого. И ему казалось, что он только что видел оба конца этой цепи: дотронулся до одного конца, как дрогнул другой».

И, уходя, он думает о том, что «правда и красота, направлявшие человеческую жизнь там, в саду и во дворе первосвященника, продолжаются непрерывно до сего дня и всегда составляют главное в человеческой жизни и вообще на земле». И жизнь кажется ему «восхитительной, чудесной и полной высокого смысла».

Знаменательно прибавить, что, по отзыву одного из друзей Чехова, «Студент» был одним из любимейших его рассказов[31].

XI

Область веры есть область загадок и тайн, противоречий и противочувствий. Здесь не может быть тех определенных рамок, точных выводов и неизбежно осуществляющихся предсказаний, какие возможны в статистике или медицине. Капризы души, противоборство холодного ума чувству, воспитанному от дней детства в обстановке веры, полюбившему заунывную красоту церковной песни, связавшему незабываемые детские воспоминания с клубами кадильного дыма, колыхающегося по маленькой провинциальной церкви, — эти капризы выступают здесь, как нигде. Великие умы здесь становятся непоследовательны и нелогичны.

Кант, знаменитый Кант, прозванный немцами всесокрушающим и подвергший критике систему доказательств бытия Божия, в беседе с посетившим его нашим Карамзиным явно выражал свое верование о вступлении в «другую, лучшую жизнь».

— Вероятность не есть очевидность, когда мы говорим о будущей жизни, но, сообразив все, рассудок велит нам верить ей («Письма русского путешественника»).

Кто бы мог подумать, что следующие слова написал не кто иной, как Лев Толстой. Толстой, не щадивший самых жестких слов на разрушение идеи православия.

«— Я недавно приехал к брату, — писал он однажды Фету, — а у него умер ребенок и хоронят. Пришли попы, и розовый гробик, и все, что следует. Мы с братом, так же, как и вы, смотрели на религиозные обряды и, сойдясь вместе, невольно выразили друг другу почти отвращение к обрядности. А потом я подумал:

29 Зак. 3516

ну, а что бы брат сделал, чтобы вынести, наконец, из дома разлагающееся тело ребенка? Как его вынести? В мешке кучеру вынести? И куда деть, как закопать? Как вообще прилично кончить дело? Лучше нельзя, — я, по крайней мере, не придумаю, как с панихидой, ладаном и т. д. Как самому слабеть и умирать?.. Нехорошо. Хочется вполне выразить значительность и важность, торжественность и религиозный ужас перед этим величайшим в жизни каждого человека событием. И я тоже ничего не могу придумать более приличного, и приличного для всех возрастов, всех степеней развития, как обстановка религиозная. Для меня, по крайней мере, эти славянские слова отзываются совершенно тем самым метафизическим восторгом, какой ощущаешь, когда задумаешься о Нирване. Религия, — кончает он, — уже тем удивительна, что она столько веков, стольким миллионам людей оказывала ту услугу — наибольшую услугу, какую может в этом деле оказать что-либо человеческое.

С такой задачей как же ей быть логическою? Но что-то в ней есть. Только вам я позволяю себе писать такие письма» [32].

Какой ортодоксал мог бы дать лучшее философское обоснование православного похоронного обряда, а ведь это буквальные слова отлученного Толстого! Правда, они написаны им за четыре года до того момента, который обычно принято считать кризисом в его духовной жизни. Однако, конечно, и за четыре года уже напряженно работала в этом направлении его мысль, и известно, что в это время он отнюдь не был ортодоксалом, и первое его движение и здесь — оттолкнуться от обрядности, осудить ее.

Вспомните другой пример из того же Толстого, — другое письмо его, цитированное мною в этой книге раньше (письмо к Лескову, см. с. 25) [33] и относящееся уже к 1894 г., к поре полной установки его религиозных взглядов, в каких он пребывает и поныне, посмотрите, какая это «странная для Толстого» вера. Отрицающий личное, индивидуальное бессмертие, он здесь не только верит в бессмертие духа, но и признает какую-то таинственную возможность личных посмертных общений со своим собратом по перу.

— «Не увидимся здесь, увидимся — не увидимся, а сообщится — там, т. е. не там, а вне земной жизни».

Я позволил себе эти небольшие отступления в область характерного примера, чтобы подкрепить свою мысль о невозможности уследить точно, математически, по градусам, степень человеческой религиозной убежденности, неверия или сомнения. Доктор может ставить точнейший диагноз чахоточно-

го, потому что при больном всегда его больные бронхи и пораженные легкие. Юрист может устанавливать злостное или несчастное банкротство, потому что перед ним точные книги и осязаемые факты. Как для психиатра иногда неуловима грань нормального и больного мозга, так для психолога загадочна и таинственна человеческая душа, когда она подвергается обследованию со стороны веры. История знает, что в мировых столпах веры религиозная убежденность вела вечную и трагическую борьбу с сомнением, что спокойное и кротко поверившее сердце иногда становилось сердцем, переполненным лавой, и это случалось тогда, когда речь шла не о частностях веры, а о таком огромном, основном, первом вопросе, как хотя бы вопрос, есть ли Бог и бессмертие.

XII

Величайший русский мыслитель и богослов Достоевский превосходно подчеркнул в одном месте ту черту осторожности, с какою человек, отдающий себе строгий отчет в своей душевной жизни, может говорить о степени своей веры, и вместе отметил, что главнейшее и самое ценное в религиозной жизни — это пламенность души, неугомонность искания, отсутствие в ней постылой теплохладности. Существует одна глава из «Бесов», которую при печатании романа Достоевский, по каким-то авторским побуждениям, выбросил вон. Не так давно она появилась в печати, прошла странно незамеченною и посейчас немногим известна[34]. Это именно и есть то место, о котором я говорю.

Герою «Бесов» Николаю Всеволодовичу Ставрогину перед одним из его решительных революционных шагов приходит в голову причудливое желание пойти побеседовать с живущим в монастыре, на покое, старым архиереем, слывущим за великого христианина и сердцеведца и постоянно посещаемым приезжающими к нему — и «знатнейшими особами», и «самым простым народом». Излишне говорить, что Достоевскому были издавна дороги два имени — имя Тихона Задонского и Амвросия Оптинского, и здесь этот прототип будущего Зосимы из «Карамазовых», где слились в один образ оба старца, — фигурирует под незамаскированным именем Тихона.

После некоторого вступительного разговора, порывистого, разбросанного, мало располагающего гостя к симпатиям к старцу, в котором он чувствует нечто от юродства, Ставрогин

некстати, нервно и надрывно, как всегда у Достоевского, вдруг бросает старому архиерею вопрос:

— В Бога веруете?

— Верую, — спокойно отвечает архиерей.

— Ведь сказано, если веруешь, и прикажешь горе сдвинуться, то она сдвинется... впрочем, вздор. Однако я все-таки хочу полюбопытствовать: сдвинете вы гору или нет?..

— Бог повелит — и сдвину, — тихо и сдержанно произнес Тихон, начиная опять опускать глаза.

— Ну, это все равно, что Сам Бог сдвинет. Нет, *вы*, — вы, в награду за веру в Бога!

— Может быть, и *не* сдвину.

— «Может быть». Это недурно. Почему же сомневаетесь?

— *Не совершенно верую.*

— Как? Вы несовершенно? Не вполне?

— Да... может быть, и не в совершенстве.

— Ну, по крайней мере, все-таки веруете, что хоть с Божиею-то помощью сдвинете, и это ведь не мало! Вы, конечно, и христианин?

— Креста твоего, Господи, да не постыжуся, — почти прошептал Тихон каким-то страстным шепотом и склоняя еще более голову. Уголки губ его вдруг задвигались нервно и быстро.

— А можно ль веровать в беса, не веруя совсем в Бога? — засмеялся Ставрогин.

— О, очень можно, сплошь и рядом, — поднял глаза Тихон и тоже улыбнулся.

— И уверен, что такую веру вы находите все-таки почтеннее, чем полное безверие... О поп! — захохотал Ставрогин.

Тихон опять улыбнулся ему.

— Напротив, *полный атеизм почтеннее светского равнодушия*, — прибавил он *весело* и простодушно.

— Ого, вот вы как!

— *Совершенный атеист стоит на предпоследней верхней ступени до совершеннейшей веры* (там перешагнет ли ее, нет ли), *а равнодушный никакой веры не имеет, кроме дурного страха.*

— Однако вы... вы читали Апокалипсис?

— Читал.

— Помните ли вы: «Ангелу Лаодикийской Церкви напиши»...

— Помню. Прелестные слова.

— Прелестные! Странное выражение для архиерея, и вообще вы чудак... Где у вас книга? — как-то странно заторопился и затревожился Ставрогин, ища глазами на столе книгу. — Мне хочется вам прочесть... Русский перевод есть.

— Я знаю, знаю место, я помню очень, — проговорил Тихон.

— Помните наизусть? Прочтите!..

Он быстро опустил глаза, упер обе ладони в колени и нетерпеливо приготовился слушать. Тихон прочел, припоминая слово в слово:

«И Ангелу Лаодикийской Церкви напиши: так говорит Аминь, свидетель верный и истинный, начало создания Божия; знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч, о, если бы ты был холоден или горяч. Но так как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих».

Истинный эксперт веры, Достоевский хорошо наметил здесь три разновидности религиозного настроения: совершенное неверие, но ищущее и волнующее человека, от которого уже один шаг к совершенной вере; равнодушие и теплохладность, которой в лучшем случае доступен испуг Бога, и подлинную веру, которая, однако, настолько не свободна в человеке от колебаний, что даже архиерей и праведник не может сказать о себе, что он совершенно верует.

XIII

Мы приблизились к концу. Мы пересмотрели все или почти все, что можно найти на нашу тему в сочинениях и биографическом материале Чехова. Может быть, кто-нибудь прибавит сюда еще пропущенную нечаянно страницу, одно-другое личное воспоминание. Но главное уже сказано все. Перед нами шуйца и десница Чехова[35] и, однако, решительный вывод кажется таким же далеким, каким был вначале.

Бесспорны, правда, некоторые основные положения. Чехов не был человеком, судорожно мучимым идеею Бога. Он не мог бы сказать о себе, что сказал о себе Достоевский словами Кириллова из «Бесов»: *Меня Бог всю жизнь мучил*. Температура веры, если можно так выразиться, не была в Чехове настолько высока, чтобы религиозность его прорывалась, помимо его воли, обвевала зноем приближавшихся к нему.

Но он не был и индифферентом веры, ни, того менее, верующим «на всякий случай». Кажется, он с полным правом мог бы применить к себе слова Версилова из «Подростка»:

«*Положим, я не очень веровал, но все же я не мог не тосковать по идее.* Я не мог представить себе временами, как будет жить человек без Бога и возможно ли это когда-нибудь».

Чего не было никогда в Чехове — это постылого равнодушия, той теплохладности, за которую Агнец Апокалипсиса угрожает извержением из уст Своих. Страстная жажда Бога и веры жила в нем, заставляла его думать о Боге, Христе и бессмертии и оставлять следы этих дум в книгах, — жила настолько, что, когда он собственными устами говорит нам о своем неверии, о своей утрате веры, о своем удивлении на интеллигента, сохранившего веру, — нам, взвешивающим все, что мы о нем знаем, почти хочется сказать: позвольте вам не поверить.

Разве не мечту христианства выражает он в «Рассказе неизвестного человека».

«Мне страстно хочется, чтобы жизнь наша была свята, высока и торжественна, как свод небесный».

Разве не христианская трактовка зла дана им в этих выдержках из двух поздних рассказов «В овраге» и «По делам службы».

«Как ни велико зло, все же ночь тиха и прекрасна, и все же в Божьем мире правда есть и будет, такая же тихая и прекрасная, и все на земле только ждет, чтобы слиться с правдой, как лунный свет с ночью». В жизни, даже в пустынной глуши ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель.

«Есть люди безмятежно-ясной, непоколебимо-твердой, почти детской веры, — пишет г-н Волжский в своем исследовании о религии Достоевского. — Религиозные догматы для них не заключают в себе никаких тревожных исканий или мучительных болений. В их вере нет места вопросам и сомнениям, они не испытывают трепетного беспокойства, не нуждаются в излишних самоуверениях. Они веруют спокойно и невозмутимо, обладают своей религиозной святыней, как прирожденные собственники, не ищут ее, не стараются уверовать, не спрашивают себя и других о ней в долгих интимных беседах, не испытуют своей веры. Эти знают блаженство истинной веры. Им остается разве только еще учить других, открывать другим источник собственного блаженства в невозмутимо-ясном сознании правоты своей веры. С такой верой жил и работал Вл. С. Соловьев. В конце XIX века, на высоте современного образования, с огромным и сильным умом, оригинальный философ и талантливый лирик, он смотрел на жизнь безоблачно

ясным взором библейского мудреца. Эпически-спокойный в своем обладании истиной, блаженный своей верой, счастливый и порою даже веселый, он сохранял всюду в своих произведениях удивительную ясность души, в наше время редкую. Он как бы совершенно не знал мучительного томления исканий... Он нашел, что ему надо, наивно был уверен, что нашел именно то, что надо, и что найденного никогда не потеряет. От удивительного душевного склада этого писателя веяло нездешним, несовременным, библейским благообразием и эпическим спокойствием, которых не знает наше время.

Как полную противоположность возьмите искание Белинского. «Его мучили сомнения, — писал о нем Тургенев, — именно мучили, лишали его сна, пищи, неотступно грызли, жгли его. Он не позволял себе забыться и не знал усталости, он денно и нощно бился над разрешением вопросов, которые задавал себе... Я думал о прогулке, об обеде, сама жена Белинского умоляла и мужа, и меня хотя немножко погодить, хотя на время прервать эти прения, напоминала ему предписания врача, но с Белинским сладить было нелегко. "Мы не решили еще вопроса о существе Бога, — сказал он мне однажды с горьким упреком, — а вы хотите есть"».

Белинский кончил отрицанием, но вот, пример той же религиозной муки, приведшей к высокой религиозности в Достоевском.

Достоевский был настолько же неровен, своенравен, капризен, то озлобленно-раздражен, то страстно-восторжен, насколько Соловьев уравновешен. Достоевский всегда жил в тревожном беспокойстве, вечно болел своими мыслями, вечно спешил, говорил беспорядочно и никогда не договаривал до конца, много раз принимался за одно и то же, постоянно обещал еще что-то выяснить, досказать самое важное, последнее, решающее, постоянно повторялся и в то же время постоянно был в долгу, жаждал откровений, вещих слов, и тосковал, не находя их... Они шли по одной дороге, но там, где Соловьев шел твердым, размеренным шагом человека, хорошо знающего дорогу, невозмутимо-ясно смотря прямо перед собой, Достоевский стремительно бежал беспокойно-спешащей, нервной, торопливой походкой человека, который боится, остановившись, потерять равновесие... В записной книжке, по поводу упреков в наивности веры, Достоевский пишет: «Не как мальчик же я верую во Христа и Его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла».

Прошла, и, однако, обычное противоборство веры и неверия было ведомо ему почти накануне смерти. В одном письме от 1880 г. он пишет: «Что вы пишете об вашей двойственности? Но это самая обыкновенная черта, свойственная человеческой природе вообще, но далеко-далеко не во всякой природе человеческой встречающаяся в такой силе, как у вас. *Вот и поэтому вы мне родная, потому что раздвоение в вас точь-в-точь, как во мне, и всю жизнь во мне было.* Это большая мука, но в то же время и большое наслаждение» (Волжский)[36].

XIV

Всю свою жизнь Чехов был бесспорной жертвой такого раздвоения. Как у евангельского Нафанаила, у него были мгновения и часы священных раздумий под смоковницей[37]. Но в эти мгновения он никого не подпускал к себе, вообще не считал веру предметом салонных или ресторанных разговоров, и, если бы он жил сейчас, мы, конечно, не увидели бы его в рядах тех, кто жонглирует словами «Бог» и «бессмертие», «Христос» и «антихрист», как фокусники мячиками.

Трезвая мысль водила им настолько властно, что мечту бессмертия он мог вложить только в уста благородных безумцев, но видно, что это благородное безумие он ставил бесконечно выше нашего трезвого рассудка, нашего земного, «эвклидовского ума».

Как во всей жизни он мечтал о несравненном изяществе, о чудесной красоте, так из своей мечтаемой религии он изгонял все грубое, эгоистичное, изгонял Бога, запугивающего людей, изгонял ханжество, сентиментализм, щегольство «богоискательства», пышные, лощеные слова о вере, вспыхивающие, как ракеты, — всякую вообще «фразу» в деле веры.

Он думал о вере и чувствовал, что толстовское понимание Евангелия ему ближе всего. Из Нафанаилов часто выходят Никодимы, приходящие ко Христу ночью[38]. Такой поворот как бы намечался в Чехове последних лет, но положительно говорить об этом нет достаточных оснований. Одно правдоподобно, что, если бы его интимно и глубоко серьезно спросили, зачем же он так часто поминает Христа и так принимает все Его нравственное учение, не принимая Его Самого[39], — он ответил бы так же, как зоолог фон Корен:

— Нет, я верую, только не по-вашему, а по-своему.

Так прошел свою жизнь по земле этот человек, соединяя с страстною тоской по вере, с которой «можно жить припеваючи и замуравленным в стене», с мучительной жаждой бессмертия, холодный подсказ ума, что мечтать бесплодно, что ночь ничуть не страшные дня, что небеса пусты, что из умершего человека вырастет только лопух[40].

Поэтически-нежно, почти до невидимых слез, он мог умилиться страницей Евангелия, но холодный рассудок медика говорил ему, что чудес не бывает. В этом вечном противоборстве ума и чувства он был плотью от плоти своего поколения, переплетшего веру с неверием, но так мечтающего о чуде, как не мечтают иные верующие.



С. КВАНИН

О письмах Чехова

I

Литература наших дней возвеличила художника и похоронила в тени человека.

И сейчас у нас хорошая литература, но нет писателей, не видно их человеческих лиц, словно не живут они в жизни, среди нас, а только в литературе. Литература как бы оторвалась от личности — этой бездны, которая родит художника и злодея, преступника и святого, — и выглядит какой-то неубедительной: не литература, а «литературное море».

И вся современная боль нашего искусства в том, что художник как человек ушел в тень.

Есть литература, литераторы и не видно человека.

Разорвалась эта связь между жизнью и литературой, которая идет через человека, ибо для жизни важно слово не от литературы только, а прежде всего от человека. Для жизни человек — нечто большее, чем художник, особенно для русской жизни...

Прекрасный человек — это всегдашняя наша радость. И потому-то нигде, ни в какой другой стране не мыслимо то уныние, какое всегда в душах наших, когда кто-нибудь большой и близкий умирает. Первые слова наши, когда умер, например, Толстой, были: «Толстой умер, и кругом пусто и холодно...»

И в русской жизни это не слова только, это действительно так.

Почему?

Да потому, что мы любим хорошее лицо, влюблены в «хорошего человека». Любим до страсти глядеть на его лик. Это,

как Гершензон пишет о Киреевском: «Он всюду “смотрел” русского человека» [1].

Эта русская любовь к «смотрению» имеет и в русской жизни, и в русской истории глубокий смысл.

Мы заговорили о смерти чтимых нами и о том ощущении, какое она оставляет в сердце нашем. Это, действительно, типично. Ведь умирает кто-нибудь великий на Западе, — и нет этого уныния, никому не станет «холодно», так холодно, как русскому, до сиротливости, до безнадежности. Нет. Там, прежде всего, радость, гордость, что такой человек родился и жил среди них.

У нас — ничего подобного!

Почему бы?

Ведь наша история полна прекрасными образами, и в тоске повторить слова Евангелия: «Господи, человека не имам» [2], — мы не можем.

Откуда же эта радость, эта тоска по прекрасному человеческому лицу?

Смысл этой тоски и этой радости в тяготении нашей жизни и нашей культуры к личному началу.

У нас не было чистой мысли, а была мысль — страдание, не было чистого дела, а только дело — подвиг. А подвиг, страдание — это кровь, это личность.

Всякая наша большая мысль и каждое наше большое дело как бы рождаются вместе с личностью, приобретают ее облик, и отсюда — это ощущение скорби, что с нею оно может и умереть.

Русская жизнь подобна ночному осеннему небу, усеянному звездами-солнцами — великими страдальцами и подвижниками. Стоит одной их них закатиться, перестать греть на русском небе, и у нас одно сознание: «закатилось солнце русской жизни» [3].

И эта боль по «угасшей звезде» имеет трагический смысл.

Небо русское темное и яркая звезда в нем — вот наша надежда до сих пор на Вифлеем.

Эта темнота в жизни и яркость, «звездность» в лицах — вот она, роковая загадка, трагедия русской истории...

И эта вера наша в литературу?

Она вся в вере в личность.

Мы любим Достоевского потому, что из всего им написанного на нас смотрит его «каторжное лицо». Проповедь Толстого нам близка потому, что мы чувствовали, мы знали, что он способен взять Крест свой и пойти.

И русская жизнь требует этой способности, этой «крестной ноши». Всякий путь, русский в особенности, немыслим без страдания, «креста». А чтобы понести его на Голгофу жизни, нужно уподобиться Тому, Кто первый открыл завесу над загадкою этого пути и утвердил его вечную правду.

Для этого нужен светлый лик.

И потому-то у великих наших — и у Достоевского, и у Толстого, и у Сковороды — мечты о будущем царстве немыслимы без «крови сердца», без прекрасного образа. Немыслимы без светлого Алешина образа у Достоевского, без простого мужика, святым трудом спаянного с нашею матерью-природою, у Толстого, без «человека-сердца» у Сковороды[4].

Таков узор русской веры, в котором прекрасное лицо слилось со словом, и слияние их потоками света заливало нашу безрадостную жизнь...

* * *

2 июля исполнится десять лет со дня смерти нашего Чехова.

И вот, когда задумаешься над судьбою его, над загадкой личности его, то видишь, что он весь *вышел* из этой веры в человека, из этой влюбленности в человеческое лицо. Это особенно ярко выразилось в его письме к Меньшикову, написанному им за четыре года до смерти: «Я боюсь смерти Толстого, — писал он в этом письме. — Если бы он умер, то у меня в жизни образовалось бы большое пустое место. Ни одного человека я не любил так, как его. Я человек не верующий, но из всех вер я считаю наиболее близкою и подходящею для себя его веру»[5].

Чехов тоже, как Киреевский, всю жизнь «смотрел» человека. Его последняя земная любовь остановилась на Толстом, и вот он боялся пережить его, боялся этого *«пустого места»*, которое есть во всякой русской душе.

И для него Толстой был прекрасным образом.

И насколько этот образ был дорог душе его, что сама религия для него стала «ароматом души» Толстого, способностью, *физически слитою* с личностью его. Он так и принимал религию: «...Вера есть способность духа. Она все равно, что талант: с нею надо родиться» (рассказ «На пути»)[6].

И Чехов боится потерять Толстого, потому что чувствует, что с его смертью прекратится эта религиозная эманация, ко-

торая была ему единственно близка. Боится этого «пустого места», которое ощутили все мы после смерти Толстого.

Боится, ибо это пустое место уже ничем не заполнить, так как религия Толстого это его... талант, его уединенное[7], которое в своем корне, в своем «тайном» уйдет в могилу. Религия Толстого для него не то, что писал Толстой, а тот живой религиозный опыт, одинокий опыт, который прекращается с последними ударами сердца. Все написанное останется написанным, но не будет этого лица, и все обратится в мертвые страницы книги.

И отсюда эта чеховская вера в святость отдельных личностей; она имеет для него глубокий, религиозный смысл.

Чехов писал: «Я верю в отдельных людей, я вижу спасение в отдельных личностях, разбросанных по всей России там и сям, — интеллигенты они или мужики, — в них сила, хотя их и мало»[8]. И это — чисто русская, пусть неверная, но близкая нам надежда. «Объявится святой человек» — верит наш простой народ — и переменится картина жизни, и станет все хорошо, все по-новому. И разве это не то же самое, во что верили все мы вместе с Чеховым: умрет Толстой, и в жизни что-то должно измениться. Это все та же религия, религия нашей интеллигенции, в центре которой человек, но только углубленная: для Чехова человек не «экономический» объект, а начало всякого «движения», всех огней и всех далей.

Эту тоску по «святому человеку» подчеркнул даже такой, казалось бы, далекий от этой точки зрения писатель, как Горький в своей «Исповеди». Чехов отдал дань этой русской черте, он тоже был ходоком по «святым местам».

И все мы так. Мы все где-нибудь живем, только «не дома». «Дома», в жизни, у нас все сплошь грустно. Все у нас тут плохо идет, медленно двигается, совсем не двигается. И все мы живем кто где. Кто в «социологии», вообще в науке, а многие в литературе. В последней особенно много.

Почему?

Литература наша — жизнь наша. В ней мы сказали все, что нас мучает, все, чем живем мы. Мы жили в ней потому, что в жизни нам «все пути заказаны». Мы все изгнанники в родной стране.

Помните, у Лермонтова:

Тучки небесные, вечные странники!
Степью лазурною, цепью жемчужною.
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники,
С милого севера в сторону южную.

Этим изгнанником, как все мы, был Чехов. Для него все это: и то, что он учился на медицинском факультете, был доктором и т. д., все это, как выразился сам он, было его «законной женой», нужной в «доме», а для любовных чар у него была «любовница» — литература. Он тоже жил в этой «другой стране».

Чехов жил в литературе и любил глубокой любовью человека.

И религию-то (самое главное!) брал только от любимого человека. Ибо для него человек — источник всего, и религиозный опыт — одинокий опыт души.

В письмах его можно часто встретить жалобы:

«Я давно растерял свою веру» (письмо Дягилеву)[9]. «Религии теперь у меня нет» (письмо к Щеглову)[10]. Но эти заявления говорят только о том, что Чехов хотел сказать: я потерял веру моего детства, вашу веру. В этом письме к Щеглову, в котором он заявляет: «Религии теперь у меня нет», ясно говорится, что это «историческая религия», и Чехов приводит как психологический мотив этой потери то, что во время службы, благодаря строгости родителей, они, дети, «чувствовали себя каторжниками». Чехов утерял эту «историческую религию», но нашел новую, в которой каждая душа — алтарь неведомого Бога. Понимая веру как «способность духа», он этим допускал «многообразие религиозного опыта»: с верой человек родится, и вера — уединенное души. Отсюда его реализм письма, его внимание к каждому человеческому облику. Каждая душа есть «центр» и каждая светится своими лучами. Обвинение Чехова в религиозном индифферентизме правильно только в том смысле, что он не чтил ни «исторических» богов, ни «признанных», а имел свою, уединенную веру, которая странно и трогательно слилась у него с любовью к человеку. Это была все та же религия, в центре которой стоял человек, близкая нам, но глубоко своеобразная и, в силу этой своеобразности своей, уединенная. И самый вопрос о религиозной индифферентности возник потому, что никто не видел его в своей церкви. Но уединенно верующий не может быть ничьим прихожанином.

Иной свет и иной рисунок, так сказать, приобретает теперь эта интересная встреча с Мережковским. Было это лет девятнадцать назад. Мережковский, вероятно, в то время твердил о «Христе и Антихристе», о «слезинке замученного ребенка», «возвращенном билете» и т. д.

Слушал все это Чехов, слушал, — и вдруг, совершенно неожиданно для своего собеседника, сказал:

— Кстати, голубчик, как будете в Москве, ступайте-ка к Тестову, закажите селянку, — превосходно готовят, да не забудьте, что к ней большая водка нужна.

«Я ему о вечности, — рассказывал потом об этом случае Мережковский, — а он мне о селянке. Раздражало это равнодушие, даже как будто презрение к мировым вопросам»[11].

Что в данном случае было не равнодушие, мы теперь это хорошо знаем.

Что мог ответить Чехов Мережковскому, когда все это вопросы, которые решаются не в разговоре, а наедине с собой?

Чехов — человек уединенной веры: вот глубь души его. Только под этим углом зрения можно понять его человеческий облик, который особенно рельефно выступает в его письмах.

* * *

Письма Чехова поражают своею простотой и безыскусственностью. Вы чувствуете, что с вами здесь говорит не писатель, а прежде всего человек. И эта простота говорит многое. Просто относиться к другому возможно только в том случае, когда пишущий не считает себя выше того, кому он пишет.

Как же объяснить простоту в письмах Чехова? Это понятно было бы в том случае, если бы этих безыскусственно написанных писем было немного. Это было бы понятно. В них Чехов писал к равным себе. Но нет — все его письма написаны одинаково просто. А среди них есть письма, написанные уже известным писателем к новичкам в литературе. Тут, казалось бы, невольно должно было бы проскользнуть незаметно чувство превосходства. Это было бы понятно; но этого нет, и это загадочно.

В письмах к И. Л. Щеглову, делая замечания по поводу его небольшой повести «Миньона», Чехов так аргументирует свое мнение: «У больших, толстых произведений свои цели, требующие исполнения самого тщательного, независимо от общего впечатления. В маленьких же рассказах лучше недосказать, чем пересказать, потому что... потому что... не знаю почему... Во всяком случае помните, что ваши промахи только я один считаю промахами (весьма неважными, “трагическими”), а я очень часто ошибаюсь. Быть может, вы правы, а не я»[12].

Не правда ли, странный ответ — странный в устах большого писателя? Тем более непонятный, что ведь этот ответ был направлен к писателю небольшому, чуть не «начинающему».

Чехов не знает (и главное!) такого пустяка.

Как же это?

Ведь признаком большого писателя считается обыкновенно умение все объяснить, а тут, вдруг... «не знаю почему».

И это всегда так у Чехова, вечно: «все на свете относительно».

В письме к А. С. Суворину Чехов сам признает недоумения, которые возникают у читателя по поводу его типично чеховского «не знаю почему»: «Щеглов-Леонтьев ставит мне в вину, что я кончил рассказ (дело идет о рассказе “Огни”) фразой: “Ничего не разберешь на этом свете”. По его мнению, художник-психолог *должен* разобрать, на то он психолог» [13]. И такие недоумения естественны.

Как же, однако, понять этот ответ Чехова И. Л. Щеглову? Конечно, его можно объяснить искренностью, присущею Чехову-человеку, который не мог ради поддержания авторитета покривить душой. Только зачем же в таком незначительном факте такая большая искренность? Ведь это уж слишком...

У Чехова до изощренности было развито чувство симметрии слов, мысли и т. д., и вряд ли бы он не почувствовал фальши такой мотивировки.

Нет, такая, грубо нарочитая искренность для Чехова, чуткого человека, невозможна.

Тем более невозможна, что ценность указания Чехова здесь от объяснения не только не пострадала бы, а наоборот, выиграла бы, хотя в том смысле, что казалась бы убедительнее.

«Не знаю почему», «ничего не разберешь» — не есть ли это обычные фразы Чехова — только отрицательная форма положительного ответа, который созрел в его душе? Их нельзя объяснить незнанием. Чехов-писатель не знает, почему «в маленьких рассказах лучше недосказать, чем пересказать». Да это всякий знает, всякий понимает — почему. А Чехов не знает! Конечно, знает, но не говорит. Но, может быть, эта фраза вырвалась у него случайно? А тогда она еще более ценна для нашего сомнения: в случайных фразах скрывается часто инстинктивная правда души. И что это так, прямое подтверждение мы находим в другом письме к тому же Щеглову. В нем как раз говорится о рассказе «Огни», в конце которого у Чехова вырвалась тоже странная для всезнающего писателя-психолога фраза: «Ничего не разберешь на этом свете». «Относительно конца моих “Огней” я позволю себе не согласиться с вами. Не дело психолога понимать то, чего не понимает никто. Мы не будем шарлатанить и станем заявлять прямо, что на этом свете ничего не разберешь. *Все знают и все понимают только дураки и*

шарлатаны» [14] (курсив мой. — *С. К.*). И вот — из письма А. С. Суворину и тоже по поводу рассказа «Огни»: «Пишущим людям, особливо художникам, пора уже сознаться, что на этом свете ничего не разберешь, как когда-то сознался Сократ и как сознался Вольтер. Толпа думает, что она все знает и все понимает; и чем она глупее, тем кажется шире ее кругозор. Если художник, которому толпа верит, решится заявить, что он ничего не понимает из того, что видит, то уж это одно составит *большое знание в области мысли и большой шаг вперед»* [15] (курсив мой. — *С. К.*). Не искренность одна толкала Чехова к таким ответам. Он преднамеренно подчеркивал свое «не знаю почему» даже в пустяках, — как в приведенном нами письме к И. Л. Щеглову. Это подчеркивание для него было важно. В нем он видел большой шаг вперед, большое знание. И причиной к тому было то, что он не доверял словам, не придавал «решающего значения человеческой речи и логике». Мы приведем здесь выдержки из этого рассказа «Огни», своим строем приведшего Чехова к тому концу: «ничего не разберешь на этом свете», который он защищал в письмах к Суворину и к Щеглову. В названном рассказе Чехов первый из наших художников сознательно противопоставил рассудочную деятельность человека органическому мышлению, которое берет свои ростки из иррациональных глубин человеческого духа, а корнями уходит в уединенное, в неизреченное.

«...Наше мышление поселяет даже в очень молодых людях так называемую рассудочность... Непосредственное чувство, вдохновение — все заглушено мелочным анализом», — говорит один из героев этого рассказа [16]. «Надо быть очень наивным, чтобы придавать решающее значение человеческой речи и логике. Словами можно доказать и опровергнуть все, что угодно» [17], — говорит другой герой рассказа, как бы развивая эту мысль дальше. И к этому должны мы отнестись, как к словам самого Чехова. Есть что-то в человеческом существе, что выше слов и глубже логики. С одной стороны, перед каждым человеком лежит пропасть незнания, которую не прикрыть словами и логикой, а с другой, есть что-то, что он один только знает: это — его «неизреченное», его одинокая вера. И перед лицом этого незнания, уважая в каждом человеке свое, все равны: большой и малый, признанный и непризнанный, философ и простой смертный. Никто ни с кем не имеет права говорить свысока. Вот где разгадка этой особенности чеховских писем — простоты. Их простота рождена не элементарностью чувств и мыслей, а глубокою думой о жизни.

В них простота мудрости.

* * *

У человека уединенной веры одно желание — быть свободным.

Вера, в противовес знанию, свободна. Она характеризуется абсолютной свободой выбора своего предмета. Она не выносит насилия, в какой бы утонченной и изысканной форме оно ни проявлялось. А потому Чехов, человек уединенной веры, ратует за абсолютную свободу. В письме к А. Н. Плещееву он пишет: «Мое святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновенье, любовь и *абсолютнейшая свобода* от силы и лжи, в чем бы последние две ни выражались» [18] (курсив мой. — *С. К.*). Живое внутреннее убеждение — цветок с нежными лепестками; его нужно хранить от всякого грубого прикосновения. Все живое, «внутреннее», хрупко; оно, как и цветы, вянет на плохой почве. И Чехов подозрительно относился ко всякому соседству, не выносил грубой партийности. «Партийность, — пишет он А. Н. Плещееву, — особливо если она бездарна и суха, не любит свободы и широкого размаха» [19]. Бездарная партийность для Чехова граничила с интеллектуальной узостью. Это она ставит фетиши на пути свободному человеку, выдумывает еще более страшные казни и более утонченное насилие, чем физическое насилие, чем физическая казнь. Чехов видел более утонченное насилие в этом опутывании свободного человека ложными ценностями, которые прикрываются именами: «наука», «литература», «молодежь» и проч. «Я ненавижу ложь и насилие во всех их видах, и мне одинаково противны как секретарь консистории, так и Нотович с Градовским. Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе, среди молодежи... Поэтому я одинаково не питаю особого пристрастия ни к жандармам, ни к мясникам, ни к ученым, ни к писателям, ни к молодежи. Фирму и ярлык я считаю предрассудком» (из письма к А. Н. Плещееву) [20].

Ничто не должно быть догмой, и великие ценности, если они прикрывают ложь, если в них нет духа живого — идолы, и чем скорее вынесем мы их из храма жизни, тем лучше. Для одиноко верующих их не нужно. Не нужно и солидарности как догмы. Есть в душе человеческой одинокие голоса, и чтобы следовать за ними, нужно идти, правда трудным, но все-таки одиноким путем. По поводу солидарности там, где

человек, по мнению Чехова, должен быть один, он пишет И. Л. Щеглову: «В ответ я послал согласие и вопрос: “Откуда вам известно, с кем я солидарен и с кем не солидарен?” Как у вас в Питере любят духоту! Неужели вам всем не душно от таких слов, как солидарность, единение молодых писателей, общность интересов и проч.? Солидарность и прочие штуки я понимаю на бирже, в политике, в делах религиозных (секта) и т. п., солидарность же молодых литераторов невозможна и не нужна... Думать и чувствовать одинаково мы не можем, *цели у нас различные, или их нет вовсе*»...[21] (курсив мой. — *С. К.*). И религию, если это не секта, и творчество — все это родит уединенная душа.

Для всего этого нужно «многообразие», а не солидарность. Пусть каждый идет своим путем, пусть каждая душа светится своим собственным светом — только так можно обогатить жизнь. Только уединенная душа касается «миров иных» — и пусть же она слушает свободно песни этого и иных миров. Ведь для этого нужен только слух — талант, дар Божий. А солидарность можно оставить бирже, политике.

* * *

Чехов всю жизнь шел одиноким путем, оставался человеком уединенной веры. Только она есть великое в человеке. И каждую душу полюбить нужно, потому что у каждой есть свое «святая святых». Это делает даже самого последнего человека великим, приобщает его к вечности. И Чехов любит человека, «обыкновенного» человека. «Будем обыкновенными людьми»[22], — пишет он И. Л. Щеглову. «Вы и я любим обыкновенных людей»[23], — пишет Суворину. И ни с какой другой меркой не подходил он к человеку, как только с уважением к тому, что в нем. И это главное. «Пора бы бросить неудачников, лишних людей и проч., — пишет он Суворину, — и придумать что-нибудь свое. Мережковский моего монаха, сочинителя акафистов, называет неудачником. Какой же это неудачник? Дай Бог всякому так пожить: и в Бога верил, и сыт был, и сочинять умел... Делить людей на удачников и неудачников значит смотреть на человеческую природу с узкой предвзятой точки зрения... Удачник вы или нет? А я? Наполеон? Ваш Василий? Где тут критерий?»[24] Чехов знал один критерий по отношению к человеку: в каждом из них есть свое, каждый есть мир.

В письме к А. С. Суворину он пишет по поводу своего Иванова, где объясняет, как он понимает его: «Перемена, произошедшая в нем, оскорбляет его порядочность. Он ищет причин вне и не находит; начинает искать внутри себя и находит одно только определенное чувство вины. Это чувство — русское. Русский человек — умер ли кто-нибудь в доме, заболел ли, должен ли он кому-нибудь, или сам дает взаймы — всегда чувствует себя виноватым» [25]. Это чувство *вины* было и у Чехова.

Каждый человек есть мир, и нужно поклониться всякому чужому страданию. «Жалею, что я не сентиментален, — пишет он Суворину, — а то я сказал бы, что в места, подобные Сахалину, мы должны ездить на поклонение, как турки ездят в Мекку... мы сгноили в тюрьмах *миллионы* людей, сгноили зря, без рассуждения, варварски, — мы гоняли людей по холоду в кандалах десятки тысяч верст, заражали сифилисом, развращали, размножали преступников, и все это сваливали на тюремных красноносых смотрителей. Теперь вся образованная Европа знает, что виноваты мы»... [26] Эта любовь к человеку и чувство вины за чужие страдания заставили его ехать и на голод.

Такова любовь к человеку у Чехова, такова его религия. И он не может принести в жертву человеческую жизнь, какою бы благою целью ни прикрывалась эта жертва. Чехов смотрел на человека, как смотрел на него Кант, т. е., как на цель в себе, а не как на средство. В «Рассказе неизвестного человека» Чехов устами этого неизвестного человека говорит: «Я верю, следующим поколениям будет легче и видней; к их услугам будет наш опыт. Но, ведь, хочется жить независимо от будущих поколений и не только для них. Жизнь дается один раз, и хочется прожить ее бодро, осмысленно, красиво».

Жизнь каждого человека дана один раз. Прожитая осмысленно и красиво, она входит как нечто конкретное в будущее, а потому личность выше теорий прогресса. В ее росте, в ее богатстве, в ее роскоши он видел движение вперед. «Думать и чувствовать одинаково мы не можем» — вот конкретное в мысли Чехова. Он отрицал спасительность общих идей. Общие идеи, догмы смотрят на человека как на средство. Для них человек не живой мир, а арифметическая величина, с которой можно производить какие угодно комбинации ради общей идеи. Он верил не в идеи, а в отдельных людей. Для Чехова человек — живой мир, цель в себе. Чехов против господствующих теорий прогресса и борьбы. Допуская в своих теориях казни, лишение свободы, догматики пренебрегают человеком в

«единственном числе», существом живым, мыслящим, ради «алгебраических» понятий будущего человечества, «общей правды» и т. д. Чехов чувствовал, что устроить счастье на земле по образцу теории — в опустошенной от индивидуальных красок жизни — значит, в сущности, гоняться за призраком счастья. Это банкротство устроения жизни по готовому рецепту теории и вылилось у Чехова в бережную любовь к жизни, к каждой отдельной личности, к «обыкновенному человеку», почему он и видел спасение России не в «теориях», а в «отдельных личностях».

* * *

Чехов не хочет, чтобы измеряли и направляли жизнь по теориям — жизнь, в которой «ничего не разберешь», но особенно это относится к темной человеческой душе. тут не помогут никакие теории, никакие общие идеи. «Я боюсь тех, — пишет он Плещееву, — кто между строк ищет тенденции, и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. Я хотел бы быть свободным художником» [27]. Он хотел одного: не замыкать ни чужой, ни своей души ни в какие рамки, ни в какие теоретические упряжки. Он знал, что «душа не имеет законов». Чехов хотел быть только свободным художником, человеком живой правды, живых убеждений.

Такой человек должен страдать от невозможности вылить искренно свои переживания. «Около меня нет людей, которым нужна моя искренность и которые имеют право на нее; а с вами я, не спрашивая вас, заключил в душе союз» [28], — пишет Чехов Короленко.

Простота и сердечность, как бы стыдливость проглядывают в строчках его писем.

Он любит и будто стыдится любви своей. А ведь стыдливыми и любящими только и могут быть уединенно верующие. Там, где проповедуется общая вера как догма, там стыдливость, мягкость, чуткость не нужны.

Там нужно быть уверенным, жестокосердым, не сомневающимся.

Особенно эта утонченная, стыдливая чуткость проглядывает со страниц его писем там, где он говорит о природе. «Какие свадьбы, — пишет Чехов Плещееву из Полтавской губ<ернии>, — нам попадались на пути, какая чудная музыка слы-

шалась в вечерней тишине, и как густо пахло свежим сеном! Т. е. душу можно отдать нечистому за удовольствие поглядеть на теплое вечернее небо, на речки и лужицы, отражающие в себе томный грустный закат» [29]. Вы слышите, как странно звучат эти слова: «душу можно отдать нечистому», среди этих тихих, полных красоты и музыки слов, которыми он рисует природу. Словно Чехов поймал себя на искреннем, нежном слове (и это характерно для чеховских писем) и ввернул несколько грубых слов, чтобы сделать его незаметным для чужого слуха. Глубина чеховских описаний природы — в их простоте. Что-то было от природы в душе его, что так помогало ему в нескольких мазках набрасывать никогда не забываемый образ. Вот из письма к Плещееву: «На половине дороги полил дождь. Приехали к Симагиным ночью, мокрые, холодные, легли спать в холодные постели, уснули под шум холодного дождя. Утром была все та же возмутительная вологодская погода. Во всю жизнь не забыть мне ни грязной дороги, ни серого неба, ни слез на деревьях, говорю "не забыть" потому, что утром приехал из Миргорода мужичонко и привез мокрую телеграмму: "Коля скончался"... Похороны мы устроили художнику отличные. Несли его на руках с хоругвями и проч. Похоронили на деревенском кладбище под медовой травой; крест виден далеко с поля» [30]. Такова сила простых чеховских слов. Слова и мысли его как бы вытекали из глубины его. А потому сила их не во «внешности», а где-то за пределами самой техники слова. Чеховская душа не хотела знать «законов»; потому его тянуло к природе, подчиняющейся законам, но не знающей их. На людях ему было плохо. Среди них трудно сохранить себя. И особенно трудно было, когда пришла слава. Около «комнаты души» его выросли «огромные жилые дома и целые кварталы». Душно жить уединенному среди них. «Нужно дуть в рутину и шаблон, строго держаться казенщины, а едва журнал или писатель позволит проявить себе хоть на пустяке свою свободу, как поднимается лай. И, странное дело. Судебный хроникер, описывая подсудимого, старается держаться общепринятого приличного тона; господа же критики, продергивая нас, не разбойников и не воров, пускают в ход такие милые выражения, как шушера, щенки, мальчишки... Чем мы хуже подсудимых?» (письмо к А. Н. Плещееву) [31].

Только среди природы можно чувствовать себя свободным от лжи, лицемерия, глупости. В простоте природы было много родственного душе Чехова, — ведь она «обыкновенная», как и тот «обыкновенный человек», какого он любил и каким был

сам. Только тот, кто чувствовал так — мог писать такими словами: «Место, уверяю вас, восхитительное.

Там —

Все тихо... тополи над спящими водами,
Как призраки стоят, луной озарены...
За рекою слышны песни
И мелькают огоньки».

(из письма к А. Н. Плещееву)[32].

* * *

Чехов хотел быть в жизни «обыкновенным человеком», в литературе — «свободным художником».

В письме к А. С. Суворину он так пишет о задачах художника-беллетриста: «Мне кажется, что не беллетристы должны решать такие вопросы, как Бог, пессимизм и т. п. Дело беллетриста изобразить только, кто, как и при каких обстоятельствах говорили или думали о Боге или пессимизме. Художник должен быть не судьей своих персонажей и того, о чем говорят они, а только беспристрастным свидетелем. Я слышал беспорядочный, ничего не решающий разговор двух русских людей о пессимизме и должен передать этот разговор в том самом виде, в каком слышал, а делать оценку ему будут присяжные, т. е. читатели»[33]. Чехов здесь ясно говорит о том, что художник должен быть свободным от всяких тенденций в художественном творчестве. В нем не должно быть места «общим идеям», «предвзятым теориям». Все это есть в науке, а в жизни — хаос: «ничего не разберешь на этом свете». И художник должен творить непосредственно, не задаваясь никакими целями, претворять шум жизни, покоряясь только своему чутью. Область творчества не стихия логического, а стихия непосредственного переживания всего, что вокруг. Для решения же разных «мировых» вопросов есть специальные научные дисциплины и специалисты. Об этом он как раз пишет А. С. Суворину: «Для специальных вопросов существуют у нас специалисты; их дело судить об общине, о судьбе капитала, о вреде пьянства, о сапогах, о женских болезнях... Художник же должен судить о том, что он понимает; его круг так же ограничен, как у всякого другого специалиста — это я повторяю и на этом всегда настаиваю»[34]. Художник должен быть свободным от предвзятых задач и целей. Но не только это. Он должен быть свободным и от специализации внутри своего творчества:

«Жажду прочесть Короленко, — пишет Чехов А. Н. Плещееву. — Это мой любимый из современных писателей. Краски его колоритны и густы, язык безупречен, хотя местами и изыскан, образы благородны. Хорош и Леонтьев. Этот не так спел и красив, но теплее Короленко, миролюбивее и женственней... Только — Аллах керим! — зачем они оба специализируются? Первый не расстается со своими арестантами, а второй питает своих читателей только одними обер-офицерами... Я признаю специальность в искусстве, как жанр, пейзаж, историю, понимаю я амплуа актера, школу музыканта, но не могу помириться с такими специальностями, как арестанты, офицеры, попы. Это уж не специальность, а пристрастие» [35]. Художник должен быть свободным и от «целей», и от «пристрастия».

Но для свободного художника нужна среда: нужен внимательный и глубокий слушатель-критик. Художник и слушатель-критик нераздельны в этом процессе роста художника. Когда нет второго (критика), творчество замирает без отзвука. Об этом Чехов пишет ясно и определенно А. С. Суворину: «Исчезла бесследно масса племен, религий, языков, культур — исчезла, потому что не было историков и биологов. Так исчезает на наших глазах масса жизней и произведений искусства, благодаря полному отсутствию критики» [36].

Критика того времени не удовлетворяла Чехова; она представлялась ему сплошь предвзятой, проникнутой личными целями; она «искала между строк тенденции». Не было той критики, которая смотрела бы на художника как на свободного художника, как на цель в себе, — как смотрел Чехов на человека. Она была или шарлатанской или «мнимо научной». В ней было все, только не было ни одного слова о «свободном художнике», каким хотел быть Чехов. Потому у Чехова неоднократно вырывались слова: «нет критики».

О критике, которая сплошь содержала в себе «лакейство перед именами и... бормотанье, когда дело идет о начинающих» [37], Чехов говорит в письме к А. Н. Плещееву: «Читали ли вы наглую статью Е. Г. в "Дне"? Мне прислал ее один благодетель. Если не читали, то прочтите. Вы оцените всю искренность этого злополучного Евгения, когда припомните, как он раньше ругал меня. Подобные статьи тем отвратительны, что они похожи на собачий лай» [38]. О «научной» же критике у него есть хорошие слова в письме к А. С. Суворину: «В "Сев. вестнике" (ноябрь) есть статья поэта Мережковского о моей особе. Статья длинная. Рекомендую вашему вниманию ее конец. Он характерен. Мережковский еще очень молод, студент,

чуть ли не естественник. Кто усвоил себе мудрость научного метода и кто поэтому умеет мыслить научно, тот переживает немало очаровательных искушений. Архимеду хотелось перевернуть землю, а нынешним горячим головам хочется обнять научно необъятное, хочется найти физические законы творчества, уловить общий закон и формулы, по которым художник, чувствуя их инстинктивно, творит музыкальные пьесы, пейзажи, романы и проч. Формулы эти в природе, вероятно, существуют. Мы знаем, что в природе есть а, б, в, г; до, ре, ми, фа, соль; есть кривая, прямая, круг, квадрат; зеленый цвет, красный, синий..., знаем, что все это в известном сочетании дает мелодию, или стихи, или картину, подобно тому как простые химические тела в известном сочетании дают дерево, или камень, или море; но нам только известно, что сочетание есть, но порядок этого сочетания скрыт от нас. Кто владеет научным методом, тот чует душой, что у музыкальной пьесы и у дерева есть нечто общее, что та и другое создаются по одинаково правильным, простым законам. Отсюда вопрос: какие же это законы? Отсюда искушение — написать физиологию творчества (Боборыкин), а у более молодых и робких — ссылаться на науку и на законы природы (Мережковский). Физиология творчества, вероятно, существует в природе, но мечты о ней следует *оборвать в самом начале. Если критики станут на научную почву, то добра от этого не будет*: потеряют десяток лет, напишут много балласта, запутают еще больше вопрос — и только. Научно мыслить везде хорошо, но беда в том, что научное мышление о творчестве, в конце концов, волей-неволей будет сведено на погоню за “клеточками”, или “центрами”, заведующими творческою способностью, а потом какой-нибудь тупой немец откроет эти клеточки где-нибудь в височной доле мозга, другой не согласится, а русский пробежит статью о клеточках и закатит реферат в “Сев. Вестн.”, “Вестник Европы” начнет разбирать этот реферат, и в русском воздухе года три будет висеть вздорное поветрие, которое даст тупицам заработок и популярность, а в умных людях поселит одно только раздражение» [39].

Чехов, свободный художник, не мог согласиться с такой критикой. В перспективе она сулила свести творчество к «физиологии», а свободного художника к биологическому типу.

Есть что-то символическое, как бы сказанное о себе в одном из писем к А. Н. Плещееву, где он говорит о «бедных птицах»: «Холодно чертовски, а ведь бедные птицы уже летят в Россию! Их гонят тоска по родине и любовь к отечеству; если бы поэты

знали, сколько миллионов птиц делаются жертвою тоски и любви к родным местам, сколько их мерзнет на пути, сколько мук претерпевают они в марте и в начале апреля, прибыв на родину, то давно бы воспели их»...[40]

Этою «бедною птицею» был сам Чехов, который среди холода жизни направлялся к «родному месту» — к творчеству. Было очень холодно, и он чуть было не погиб в начале этого пути, в «марте» своего творчества, и все потому, что не было этого поэта, который воспел бы его.

* * *

Мы начали с того, что современная литература наша возвеличила художника и похоронила в тени человека. Эта проблема человека, убитого художником, вырастает теперь особенно, когда снова, на расстоянии десяти лет, мы воскрешаем в своей памяти прекрасный образ русской литературы — А. П. Чехова. И культура и творчество погибают, если не имеют лица своего, если они безличны. Безличная литература? Ей нельзя верить. Верить можно слову только от человека.

Литература — слово.

Но как же можно верить слову не от личности, а от безличной литературы?

Толстой в нашей литературе был человеком и оттого мог говорить, как «власть имеющий».

И вот теперь Чехов.

Его слово не умрет, ибо за ним видно его лицо, за его словом чувствуются человек, силуэт которого не уйдет из родной литературы. Литература сегодняшнего дня не имеет власти, потому что ушел из нее человек и не видно его.

Власть имеющий всегда и прежде всего — человек.

И теперь, когда воскресает перед нами живой образ художника и человека Чехова, как нельзя лучший момент — пожелать, чтобы вошел в нашу литературу новый человек, который бы соединил в себе снова художника и человека и приобщил бы нашу литературу к власти.

Наша литература не обеднела писателями и талантами, но новый человек должен еще прийти.

И, мы верим, он придет.





А. С. ДОЛИНИН

О Чехове

(Путник-созерцатель)

I

«Чтобы эта сложная и глубокая душа стала ясна, нужно, чтобы какой-нибудь очень большой и очень разносторонний человек написал книгу жизни и творчества этого несравненного, по выражению Толстого, художника» (Из воспоминаний И. Бунина)[1].

Этот «очень большой и очень разносторонний человек» вряд ли мог бы многое почерпнуть из довольно обильных воспоминаний о Чехове. И не потому, чтобы они были составлены небрежно или, может быть, написаны в том обычном духе, когда мемуарист имеет больше всего в виду самого себя. Наоборот, почти все они проникнуты глубокой искренней и трогательной любовью к памяти Чехова, почти во всех видно искреннее желание сказать о нем как можно больше, правдивее и теплее. И они действительно говорят так: каждый по мере своих сил и разуменья. И все-таки Чехова в них, в этих воспоминаниях, мало чувствуешь. Нарисован какой-то иконописный лик, *общее* идеальное лицо, а потому не живое. Чехов был необыкновенно добрый человек, отзывчивый, жалостливый к людям и нежно внимательный к товарищам. Его постоянно беспокоили, отрывали от работы и знакомые, и незнакомые, и он никогда не отказывал им в приеме. Он постоянно о ком-нибудь заботился, носился с проектами о разных санаториях, всем помогал, на свой же тяжелый недуг никому не жаловался, терпел его стоически кротко. Был он также необычайно прост, естественен, на редкость правдив, внутренне свободен, так что «всякий человек при нем невольно ощущал в себе желание

быть проще, правдивее, быть более самим собой». И много еще других прекрасных душевных качеств отмечают в нем — их всех не перечислить. Настоящее «житие», за которым не чувствуешь плоти и крови человеческой, сплошное светло-розовое место без контуров, без тех ярких выпуклостей, которые одни делают лицо оживленным и ощутимым. Где тому причина? Почему облик Чехова остался для его друзей столь неясным, неуловимым?

В воспоминаниях кое-где, мимоходом, говорится о его скрытности, о его безнадежном одиночестве, несмотря на то, что он так искал людей, и они постоянно его окружали. Это проскальзывает в воспоминаниях Елпатьевского, Бунина, Тихонова; чувствуется также и у Горького, который останавливается всего подробнее на редком уменье Чехова «опрощать» людей, освобождать их от «всего пестрого, гремящего, чужого, надетого человеком на себя для пущей важности» [2]. Заговорит ли с ним кто-нибудь, земский ли учитель или юный прокурор, о высоких материях, начнет ли какая-нибудь красивая разодетая дама петь «под Чехова» о скуке, о тоске, об отсутствии смысла в жизни, — Чехов сейчас же найдет простые, ясные, близкие к жизни слова, как-нибудь незаметно, но ловко переведет разговор на другую тему: о положении ли учителя в деревне, о фотографии, о шоколаде, непременно нащупает самое слабое место своего собеседника и в конце концов откроет-таки его подлинное лицо, его живую душу.

Одно ли здесь «уменье опрощать людей»? Не есть ли это известный прием, метод наблюдения и в то же время прекрасный способ как можно тщательнее скрывать свое собственное лицо, свои затаенные мысли, сравнения и запросы? С случайными посетителями он позволял себе не очень церемониться и, пожалуй, проделывал этот прием довольно элементарно; со своими же приятелями или более близкими — конечно, тоньше и искуснее. А может быть, он и тут не очень разбирал, если только пробовали залезать к нему в душу, ставили ему «неприятные» вопросы. Сообщает же Мережковский в одной из своих статей о Чехове, как он однажды приставал к нему с вопросом «как можно жить без Бога?», а Чехов ему в ответ предложил откушать селянку у Тестова, если не ошибаюсь. И вот напрашивается такая мысль: может быть, потому воспоминания о Чехове так бледны, так полны общих мест, что он всю жизнь свою скрывался под непроницаемой броней; сам наблюдал, испытывал, изучал всех и все, в том числе и этих же приятелей; его же — никто. Конечно, это не могло быть намеренно с его

стороны; но тогда тем характернее, если это выходило у него просто и естественно, если в этом проявлялась коренная врожденная черта — просто не мог иначе относиться к людям; не мог, если б даже и хотел, и старался.

И это, по-видимому, так. Самый смелый из его мемуаристов, А. Куприн, говорит в одном месте следующее: «В своей удивительной объективности стоя выше частных горестей и радостей, он *все знал и видел*. Но ничто личное не мешало его проникновению. Он мог быть добрым и щедрым, *не любя*, ласковым и счастливым — *без привязанности*, благодетелем, не рассчитывая на благодарность. И в этих чертах, которые всегда оставались *неясными* для его *окружающих*, кроется, может быть, главная разгадка его личности» [3].

В этих словах ясно видится, насколько Чехов всегда был на известном расстоянии от окружающих, точно на каком-то наблюдательном пункте.

А вот еще более разительное место: «Я глубоко убежден в том, что Чехов с *одинаковым* вниманием и с *одинаковым* проникновенным *любопытством* разговаривал с ученым и с разносчиком, с просящим на бедность и с литератором, с крупным земским деятелем и с сомнительным монахом, и с приказчиком, и с маленьким почтовым чиновником, отсылавшим ему корреспонденцию... Он *никому не раскрывал и не отдавал своего сердца вполне*. Но *ко всем* относился благодушно, *безразлично в смысле дружбы*, и в то же время с большим, может быть, бессознательным *интересом*» [4]. Да, это верно. И в этом действительно заключается одна из самых характерных черт Чехова, кроется если не главная разгадка его личности, то, по крайней мере, одно из самых ярких ее проявлений, которое может и должно навести на правильный путь к изучению его творчества.

В воспоминаниях имеется мало материала для подтверждения этой черты, его гораздо больше в письмах. Там ясно это видно, насколько он действительно *со всеми одинаково* прост, добр, любезен, но почти никогда не откровенен. Он очень чутко реагирует на боли, на жизненные невзгоды своих приятелей и даже просто знакомых, неизменно находит слова утешения, всегда облекает их в милую легкую шутку, чтобы не было и тени оскорбления, обиды. Таковы его письма к Щеглову, к Тихонову, Белоусову, Грузинскому, Киселевой, Авиловой и многим, многим другим. Во всех этих письмах не то что превосходство, а именно та самая некоторая отдаленность, о которой мы говорим; естественное, *органическое* — ибо другим оно

не могло быть — положение: primus inter pares*. Или даже точнее: par — ровный по отношению к pares, к равным, но не inter, не среди них; не в самой жизни он, не в гуще ее, а где-то в стороне, хотя и очень близко, и оттуда, с наблюдательного своего пункта, он и приходит к людям, порою ясное впечатление, что спускается. Такое положение *было естественное, органическое*, потому что по письмам ясно видно, что не в более поздние годы оно явилось, не тогда, когда жизнь уже открылась ему, и можно было бы думать, что он сам несколько отвернулся от нее, намеренно и сознательно отодвинулся.

На его первое письмо к брату, когда он еще был гимназистом шестого класса, уже давно обратили внимание, поскольку оно прежде всего говорит о необычайно раннем развитии сознательности, о большом уме, ясном, крепком, практическом, о чувстве независимости и редкой самостоятельности его духа[5]. Те же черты видишь и в других его ранних письмах: к двоюродному брату М. М. Чехову, к товарищу Савельеву. Но особенно характерны в этом отношении его первые письма к литераторам, в частности, к его «крестному батьке» Н. А. Лейкину. Лейкин в первое время, безусловно, должен был казаться Чехову — и казался — крупной величиной. У Чехова были основания считать себя обязанным по отношению к нему, и все-таки тон и характер этих писем тот же: поразительно независимый, свободный, чуть-чуть гордый, и опять-таки это чувство внутренней крепости, редкой сдержанности, неуловимости. То же и позднее — даже в его известном взволнованном письме к Григоровичу[6].

Так окончательно утверждается мысль, что в бессознательной сфере души Чехова было заложено глубокое чувство личности, законченной индивидуальности; оно-то и сказывалось в этой необычайно ранней его самостоятельности, в этой редкой, поражающей простоте, свидетельствующей о коренной свободе его духа. Толстой символизировал законченность, завершенность Платона Каратаева в его «круглости». Каратаев одинаково любил всех и никого в частности; он был круглой каплей, всплывшей на поверхность той стихии, в центре которой был Бог, и смутно ощущал свою связь с этой стихией. Душевная организация Чехова, ее материальная оболочка, тоже может быть представлена в виде шара, по отношению к которому все явления внешнего мира — предметы и люди — движутся как бы по касательной. Разница только та, что Чехов, по-видимо-

---

* Первый среди равных (*лат.*).

му, никогда не чувствовал, от чего или кого он, как капля, зависит, — не было у него ощущения связи с какой бы то ни было стихией. Сначала это чувство независимости, полной абсолютной свободы даже от последнего основания, от почвы, могло казаться очень соблазнительным, — и это так и было у Чехова; но потом, позднее, он уже напряженно стал искать точку своего прикрепления, хотел окончательно уподобиться Платону Каратаеву. Но об этом дальше.

Как бы то ни было, чувство законченности, завершенной индивидуальности, было у него очень рано, с годами все более и более усиливалось и, осознанное, осложненное упорной работой мысли, уже окончательно определило характер его отношений к жизни и к людям, а также характер его творчества. И вот еще один любопытный факт в подтверждение. Чехов как будто никогда не знал настоящей юности, не знал по крайней мере тех «романтических» грез и восторгов, которые так свойственны ей, — не благоговел беззаветно перед «великими мира сего», никем и ничем не увлекался сильно, до самозабвения. Проявлялась, конечно, молодость, здоровье; была жизнерадостность, шутки, веселье, смех, остроты — и даже очень много; и все-таки юным как будто никогда и не был: ни в своих ранних письмах (мы уже знаем об этом), ни даже в своих рассказах, столь, может быть, задорных и легких по сюжетам, но в сущности столь поразительно зрелых и самостоятельных, столь законченных по форме, по стилю. Так получается и в этом отношении то же впечатление обособленности, точно раз навсегда взятой позиции не столько участника, сколько *созерцателя жизни,* и уже делается несколько яснее и понятнее, почему Чехов является столь ярко выраженным, столь типичным *юмористом* в русской литературе. Юмор в своем чистом виде, если он не простое зубоскальство, непременно предполагает именно такого рода субъективную душевную *самобытность,* в силу которой художник никогда не сливается с окружающим, не живет в унисон с ним, а только наблюдает его, испытывает, оценивает и всегда с какой-то особой точки зрения, особых идеалов, не наших, не из земли взятых, не в условиях ограниченного времени и пространства созданных. В этом-то и заключается первое и коренное отличие юмора от сатиры. Оба они принадлежат к области комического; оба, повидимому, имеют дело с тем, что находится ниже общепризнанной нормы, что отступает от общей, всеми принятой меры вещей, таблицы ценностей и оценок, всеми почитаемых. Но в то время как сатирик осмеивает именно во славу этой нормы,

этой меры вещей, соответствующей действительному миру, осмеивает зло, беспощадно, не зная, как и подобает бойцу, жалости, борется гневно, взволнованно с ясным, определенным противником, зовет громко и страстно к ясному, определенному пункту, верует всегда во что-то реальное, близкое — словом, весь в жизни, в центре, в самой гуще ее, и живет, и вдохновляем обычными человеческими чаяниями и стремлениями, — юморист всегда над ними, над этой нормой, и смеется он не ради ее торжества, и руководствуется он совершенно иными ценностями, и подчас говорит всей жизни и самой мере вещей ее: нет, это не то. Дальше можно дорисовать образ юмориста прямо по Чехову: он больше, чем кто-либо, одинок — у него ведь никогда не бывает единомышленников или партийных сотоварищей, — он очень скрытен, всегда что-то таит, что-то знает про себя, о чем никогда никому не скажет; в его отношениях нет ни озлобления, ни желчи — нет страсти; наоборот, они скорее проникнуты «мягким отблеском доброй усмешки над правыми и виноватыми, над большими и малыми, мудрыми и наивными».

II

Таковы контуры облика А. П. Чехова. Им соответствует также и его жизнь, если взять ее в слитном, цельном виде — она все время шла врозь с жизнью общественной. Чехов был относительно весел, громко смеялся (хотя бы сквозь слезы), когда кругом унывали в молчаливой тоске по недавно разбитым идеалам. И наоборот: когда тени начали редеть и люди стали приходить в себя, тогда он был грустен. И чем больше росла эта общественная бодрость, чем живее делалась жизнь кругом, тем шире разливалась его грусть, а в конце его жизни в ней уже звучали ноты почти отчаяния. Ибо нельзя себе представить ничего более безнадежного, чем эти тихие сцены, где его молчаливые покорные страдалицы, у которых разбитая жизнь позади или в настоящем, мечтают о будущем счастье на земле или о радости последнего покоя-отдыха.

И снова вспоминается, что Чехов был совсем одинок в жизни. И это чувство одиночества было очень сильно, потому что оно проявлялось не только по отношению к людям, его окружающим, но и по отношению к его же собственным созданиям, к тем многочисленным «персонажам», которые постоянно роились вокруг него. Он как бы и к ним «относился с одинако-

вым вниманием и с одинаковым проникновенным любопытством», но никому из них «не отдавал своего сердца вполне». В этом смысле он может считаться образцом *объективного* писателя, резко и сознательно, умышленно, с намерением проводящего грань между собою и своими творениями. Так и кажется, что он никогда не упивался и никогда «слезами не обливался над вымыслом» своим. Все эти личные, субъективные эмоции он таил от всех и, тем более, от читателя. «Писать надо садиться тогда, когда чувствуешь себя холодным, как лед» [7], — так учил он своих младших сотоварищей. Так, по крайней мере, писал он. Оттого и чувствуется всегда, что личность автора, он сам, Чехов, остается где-то сокрытым, за рассказами. Своего рода подспудное течение: драма происходит внутри его самого, а жизнь течет своим чередом.

Вот его личные воззрения на процесс художественного творчества. Прежде всего о том, чего в них нет. За самыми объективными произведениями искусства стоят наготове вопросы: откуда явился этот образ? Почему художник обратил на *это* внимание? Почему именно *он* увидел это и услышал, а не другой, и т. п.? И мы неминуемо оказываемся у порога мира индивидуального. Чехов спускает завесу над этим миром, и те приемы, о которых говорит и которым учит, есть, в сущности, тоже средства, как уплотнить эту завесу, сделать ее как можно более непроницаемой. Он явно подчеркивает ту первенствующую роль, какую играет в его творчестве сознание, «преднамеренность», «умысл». «Если отрицать в творчестве, — пишет он в одном письме к Суворину, — вопрос и намерение, то нужно признать, что художник творит *непреднамеренно, без умысла,* под влиянием аффекта; поэтому если бы какой-нибудь автор похвастал мне, что он написал повесть без заранее обдуманного *намерения,* а только по вдохновению, то я назвал бы его сумасшедшим» [8].

Дальше он несколько точнее намечает эту роль — в каком направлении должна идти и идет работа сознания: «Из массы героев и полугероев берешь только одно лицо — жену или мужа — кладешь это лицо на фон и рисуешь *только его, его и подчеркиваешь,* а остальных разбрасываешь по фону, как мелкую монету, и получается нечто вроде небесного свода: одна большая луна и вокруг нее масса очень маленьких звезд». По-видимому, мы имеем здесь дело с сознательным применением опыта — с выбором, анализом, созданием искусственных условий, нужных для проявления той или другой черты, в лучшем случае одного какого-нибудь образа, — словом, как раз с теми

30 Зак. 3516

приемами, которые граничат с научным творчеством и как последнее возможны только при намеренно холодном, искусственно незаинтересованном отношении. Так он сам творил и так он постоянно советовал молодым начинающим писателям.

Эти наставления об объективности, о холодности, о равнодушии вы находите очень часто в его письмах. «Главное, берегись личного элемента, — пишет он брату, — пьеса никуда не будет годиться, если все действующие лица будут похожи на тебя... И кому интересно знать мою и твою жизнь, мои и твои мысли? Людям давай людей, а не самого себя» [9]. То же и в письмах к И. Щеглову и к Авиловой. «Будьте холоднее, равнодушнее», — твердит он чуть ли не в каждом письме к ней. «Над рассказами можно и плакать и стенать, — пишет он ей однажды после настойчивых повторений о необходимости равнодушия, — можно страдать заодно со своими героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил. Чем *объективнее*, тем сильнее выходит впечатление» [10]. Это его самое крепкое убеждение, и он неустанно его повторяет.

«*Холоден* он бывал только за работой, к которой он приступал всегда уже после того, как мысли и образы его будущего произведения становились ему совершенно ясны», — так пишет о нем в своих воспоминаниях И. Бунин. То же самое подчеркивает и А. Куприн, но резче и характернее. Он приводит следующее изречение Чехова: «Глядеть нужно на вещи как бы с *презрением сверху вниз* — словом, стоять *вне этих вещей*». И не только вещей, но и людей. «Еще учил он, чтобы писатель оставался *равнодушен* к радостям и горестям своих героев» [11].

Чехов очень рано стал задумываться над этим чувством — или, вернее, очень рано стал ощущать его роковые последствия. Уже с конца восьмидесятых годов пошли жалобы на свое равнодушие, на холод, на недостаточно сильный интерес к жизни и даже к своим писаниям. И чем дальше — тем чаще и тревожнее.

После «Палаты № 6» он пишет Суворину письмо, в котором имеются уже следующие строки: «Будем говорить об общих причинах и давайте захватим целую эпоху. Скажите по совести, кто из моих сверстников, то есть людей в возрасте 30—45 лет, дал миру хотя одну каплю алкоголя... Наука и техника переживают теперь великое время, для нашего же брата это время рыхлое, кислое, скучное, сами мы кислы, скучны... Причины тут не в глупости нашей, не в бездарности... а в болезни, которая для художника хуже сифилиса и полового истощения... Вспомните, что писатели, которых мы называем

вечными или просто хорошими и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же, и вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель... У одних, смотря по калибру, цели ближайшие — крепостное право, освобождение родины, политика, красота... У других цели отдаленные — Бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п. ... Вы кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это опьяняет вас. А мы? Мы! Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпрру, ни ну... У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и на нашей душе хоть шаром покати. Политики у нас нет, в революцию мы не верим, Бога нет, привидений не боимся... Кто ничего не хочет, ни на что не надеется и ничего не боится, тот не может быть художником...»[12]

Тут, конечно, краски чрезвычайно сгущены. Жизнью, общественными вопросами, как мы увидим ниже, Чехов даже очень и очень интересовался — правда, со своей, особой точки зрения, — и негодовал на своих критиков, обвинявших его в индифферентизме, называл их «форменными идиотами». Верно, конкретных целей у него не было; не было также и того пафоса воли, который один дает силу и страсть звать, вести за собою читателя, но была зато такая тоска, такая жажда высшей цели, «общей идеи», которая, может быть, и стоит этих конкретных целей. Думается также, что и эпоха не так уж много тут виновата. В лучшем случае она могла сыграть только отрицательную роль: хмурая, некрасочная, в себе сосредоточенная, она не отвлекала его внимания в сторону конкретного, преходящего, не требовала от него очень больших усилий, чтобы, оставаясь верным себе, не быть во власти этого моментного, а наоборот — видеть в нем отражение вечных сторон человеческой души, вечных человеческих стремлений. Но как бы то ни было, для нас это письмо в высшей степени интересно и ценно. Чехов сам ясно ощущает, что он вне или над жизнью, что он только ее описывает, изучает, является по отношению к ней созерцателем, естествоиспытателем и в гораздо меньшей степени — ее участником, непосредственным творцом.

III

Всякий художник — пусть он даже кажется объективнейшим из объективных — творит в конце концов по своему обра-

зу и подобию. Материал, содержание его творчества могут быть, конечно, извне и даже целиком взяты из окружающей жизни — на то он и материал, чтобы быть пассивным; *форма* же всегда индивидуальна, потому что всегда активна, и непременно соответствует в той или иной степени душевной организации своего творца. Вот почему — думается мне — анализ всякого художественного творчества должен начинаться именно с формы, в ней прежде всего искать отражение писательской личности. Присмотримся к форме Чехова.

Чехов долгое время носился с мыслью о романе и несколько раз, кажется, брался за него. В его голове постоянно бродило множество образов, и широкое полотно романа казалось соблазнительным. Он неоднократно упоминает о нем в письмах к Плещееву, к Суворину, и не всегда вскользь — два или три раза рассказывает об его идее и плане довольно подробно. «Я пишу роман! — сообщает он Суворину.— Пишу, пишу, и конца не видать моему писанию... Назвал я его так: рассказы из жизни моих друзей, и пишу его в форме *отдельных законченных рассказов*, тесно связанных между собою общностью интриги, идеи и действующих лиц. У каждого рассказа *особое заглавие*»[13].

Эта форма отдельных законченных рассказов с особым заглавием у каждого очень и очень характерна для Чехова. Роман ли это? Не получилась ли бы в результате, если б он и кончил его, цепь, распадающаяся на отдельные звенья, каждое из которых жило бы своей самостоятельной обособленной жизнью — мозаичная работа из отдельных кусков, быть может, и даже наверное, прекрасно отделанных, и уж по тому самому мешающих впечатлению цельности, органического единства? Подобная мысль, должно быть, тревожила его, и он, точно спеша успокоить не столько Суворина, сколько себя, сейчас же прибавляет: «Не думайте, что роман будет состоять из клочьев. Нет, он будет настоящий роман, целое тело, где каждое лицо будет органически необходимо». Как видно, теоретически Чехов прекрасно знал, что нужно для романа, что он требует совершенно особой конструкции и прежде всего особого подхода к жизни, особого *мироощущения* — именно уменья чувствовать и понимать не только каждое звено в отдельности, но и самую связь между ними, постигать — мы бы сказали — жизнь не только в разрезе, не только путем анализа, но и в единстве, в ее цельности; постигать тем, что мы называем синтезом. И все-таки он задумал свой роман в форме отдельных законченных рассказов, а в конце концов он и такого не напи-

сал. Мне видится в этом косвенное отражение его облика: Чехов, каким он перед нами обрисовался, должен был обладать анализом по преимуществу, должен был уметь разъединять, индивидуализировать каждый предмет и явление, но слабо ощущать связь между ними.

Вначале Чехов объяснял свои неудачи с романом недостаточной еще зрелостью таланта и пробовал утешать себя надеждами на будущее: «Если не сейчас, то потом немного окрепнет». Но довольно скоро уже, должно быть, бросил эти надежды и замолчал. Может быть, сам убедился, что роман — не его сфера, что не в размерах тут дело, что отдельные законченные рассказы — занимай они тысячи страниц — не составят единого органического тела? Если он думал в этом направлении, — а надо полагать, что да: он вообще очень много и интенсивно думал о себе и своем творчестве, — то его собственные большие повести должны были ему сказать об этом. Редко у кого из художников, даже несравненно меньших его по дарованию, бывает такая элементарная, если не сказать — просто слабая архитектоника, как у Чехова. Возьмите, например, его «Степь», «Моя жизнь», «Три года», «Скучная история», «Рассказ неизвестного человека», «Черный монах», «Именины» — словом, большинство его крупных повестей. Все они распадаются на отдельные эпизоды, все они состоят как будто из клочьев. Да, конечно: лица обрисованы тонко, метко, иногда с изумительной силой, краткостью и ясностью. И, понятно, пленяешься ими, и нет тебе тогда никакого дела до его архитектоники, «энциклопедия» ли пред тобою или «целое тело»: каждый кусок, каждый образ целиком завладевает твоим вниманием и доставляет художественное наслаждение. Но для меня важен и нужен сам факт — он окончательно убеждает.

Когда появилась «Степь», критика сразу заметила, что она состоит «из клочьев», распадается на отдельные эпизоды, слабо между собою сцепленные. Да и Чехов сам назвал ее, в письме к Плещееву, «степной энциклопедией» [14]. И это так. Пространственная связь событий, явлений и лиц вообще очень примитивна. Правда, к ней прибегают довольно часто; ею пользуются даже такие гении, как Данте и Гоголь. Но, во-первых, она у них не единственная: она покрыта иной, более глубокой и более сложной связью, преимущественно психологической, ибо в центре все время движется одно и то же лицо, и его-то переживания, мысли и поступки и объединяют все происходящее вокруг в единое целое. Это раз. А затем, оба они ведь чрезвычайно субъективные писатели, и личность твор-

ца — зримо, как у Данте, или незримо, как у Гоголя, — тоже присутствует здесь и тем самым еще более осложняет связь действующих лиц и явлений. Но Чехов прежде всего писатель объективный, центральное лицо у него отсутствует — не назвать же центральным лицом Егорку, о котором сам Чехов часто забывает (он потому и назвал повесть «Степью»), — и остается в силе одна только первая примитивная пространственная связь.

Широкое лоно беспредельной степи. На нем копошатся маленькие озабоченные люди. Они раскиданы по ней, точно одинокие, редко попадающиеся деревья. Чехова неудержимо притягивает каждый из них. И в данный *раздельный* момент этот «каждый» целиком заполняет его внимание, и он не может от него оторваться, всматривается пристально, глубоко, и изучает. Он все и всех подметит, выберет самое яркое, самое характерное — и образ запечатлеется навсегда. И вот стоят они все перед читателем: и жизнерадостный, всем довольный о. Христофор, и угрюмый, молчаливый обыватель купец Кузьмичев, и племянник Егорушка, и простоватый кучер Дениска, и мальчонок в красной рубашонке, на четвереньках карабкающийся по холму, и Моисей Моисеич, размахивающий руками, точно ветряная мельница крыльями, и едкая острая фигура его брата Соломона, и каждый из извозчиков, и осиянный счастьем прохожий — словом, все множество действующих там лиц и даже предметов. Никого нельзя забыть, но в то же время никому нельзя отдать предпочтение, чтобы ради него одного всех остальных вытеснить из наполненного образами воображения. Так и толпятся они, толкают друг друга, и нет никакой возможности выделить кого-нибудь в виде центрального лица, вокруг которого они бы все сгруппировались. Хочешь освободиться от них, а они навязчиво торчат; хочешь смешать их — получается бешеная пляска больших и малых: стариков, детей, людей среднего возраста и самых различных положений, сословий, вероисповеданий и национальностей. Воистину живая энциклопедия, состоящая из множества чрезвычайно ярко очерченных картин и фигур. Спрашиваешь себя: где же причина? И вот является и окончательно утверждается эта мысль: да, Чехов велик в анализе, в индивидуализировании, в разъединении явлений и лиц, но не в синтезе. Слабо ощущает он связь между ними, и это — еще раз повторяю — совершенно согласуется с тем силуэтом его, который обрисовался у нас на основании воспоминаний и писем. Не только согласуется, но требуется, определяется им.

«Степь» — первая крупная его повесть. Чехов сам пишет, что он очень старался и «трусил», понравится ли она. Да оно и понятно: ведь это был экзамен на «путевость», первое выступление в толстом журнале, да еще в каком! Во главе которого стоял Михайловский. Он дал в этой повести все, что мог, и резко и ярко обнаружил самые характерные свои стороны. В «Степи» мне видится порою как бы символ всего его творчества, во всяком случае — предначертание следовавших за нею путей. Вместо степи в дальнейшем будет вся русская земля; вместо путешествующего Егорки — путник-созерцатель, сам Чехов; действующие лица останутся те же, конечно, еще тоньше, еще глубже обрисованные и, конечно, в еще большем разнообразии; но связаны они будут между собою опять-таки только «пространственно», территориально, но отнюдь не органически (как, например, у Толстого и Достоевского, у которых все образы даны в зародыше в первом уже произведении), отнюдь не единой общей идеей. Дальше мы увидим, как напряженно искал Чехов этой общей идеи и как страдал, не находя ее.

Все, что я говорил о «Степи», применимо в известной мере и к другим его повестям. Правда, в них отсутствие синтеза уже не так заметно, конструкция несколько прочнее, и здание не разваливается от первого прикосновения анализа — там, во-первых, гораздо меньше действующих лиц и легче было ему справляться с ними, а потом, много еще должна была помогать эта чрезвычайная простота, почти элементарность сюжетов. Ведь он как учил, так и писал больше всего «о том, как Петр Семенович женился на Марье Ивановне» [15]. И все-таки он дает себя чувствовать — этот коренной его дефект, слабость синтеза; сказывается порою очень сильно в том ли, что внимание читателя с самого начала разбивается по двум или нескольким сюжетам, в случайном ли эпизоде, мало связанном с ходом событий, в какой-нибудь фигуре, вдруг откуда-то вынырнувшей и на время заслоняющей все поле зрения, или, наконец, в ненужном ярком штрихе, в лишней торчащей частности. Отмечу более разительные, бросающиеся в глаза факты. Повесть «Моя жизнь», с самого почти начала, распадается на два отдельных самостоятельных сюжета, слабо между собою связанных: один — о Полозневе и дочери инженера Дюжикова, другой — о сестре Полознева и д-ре Благово. Это как бы две струи, параллельно протекающие и лишь кое-где сообщающиеся редкими протоками. Совсем торчит отдельным эпизодом история семьи генеральши Чепраковой: мастерская характеристика ее фигу-

ры, фигуры слабого, ничтожного сына и наглого ее любовника, работника Моисея, только мешают ходу действия, иногда даже с чувством досады отвлекаешься в их сторону. То же и подробное описание жизни маляра Редьки. В «Скучной истории» — вещи, в общем, очень сосредоточенной и цельной — несоразмерно выпукло обрисован образ товарища старого профессора — желчного и умного Михаила Федоровича. В такой мере он подчас рассеивает наше напряженное внимание и несколько ослабляет впечатление цельной последовательности рассказа. Суворин нашел натяжку в финале повести, где профессор после ухода Кати находит письмо к ней Михаила Федоровича с кусочком слова «страсти». Но Чехов с ним не согласен. Ему кажется, ему «чутье» его говорит, что в финале повести или рассказа он должен «хотя мельком, чуть-чуть, упомянуть о тех, о ком раньше говорил» [16]. Он *органически* не может рисовать фигуру так, чтобы она была только средством: раз родившись в его воображении, она должна непременно завершить свой круг, стать более или менее законченной.

То же нужно сказать и про «Рассказ неизвестного человека»: там таких фигур несколько. Все три товарища Орлова: и холодный, жестокий делец Пекарский, и гаденький Кукушкин, и слабый, безвольный, но, в сущности, недурной Грузин, — все они обрисованы так, что далеко выступают за пределы, положенные им ролью, которую они должны играть в развертывающихся событиях; все они живут в повести своей самостоятельной законченной жизнью. То же и в «Именинах» — образы на момент появившейся Любочки и пришедшего поздравить с именинами студента настолько ярки, что совершенно отрываешься от главных действующих лиц, забываешь про них, и все внимание твое поглощено только этими случайными персонажами. Пусть это длится очень недолго и пусть повесть, по мере приближения к финалу, делается такой сконцентрированной, что все эти случайные лица улетучиваются из памяти, но для нас важен факт сам по себе: стоит только появиться какому-нибудь образу, хоть на одно мгновение, и он сейчас приобретает для Чехова слишком серьезное значение, делается самоцелью. Чехов сам сознается в одном месте, что ему дороги сами по себе каждый штрих, каждая черточка. «Насчет затылка Вы правы, — пишет он Плещееву как раз по поводу этой же повести, “Именин”. — Я это чувствовал, когда писал, но отказаться от затылка, к[ото]рый я наблюдал, не хватило мужества: жалко было» [17]. Мне, конечно, могут возразить: какие они лишние, все эти случайные,

мимоходом очерченные образы! Они дети определенной среды, и Чехову они нужны именно для того, чтобы посредством их точнее, полнее охарактеризовать эту среду. И тогда эта яркость, эти метко подмеченные черты их — вовсе не индивидуальные, а типические, целой группы или сословия. Пусть это даже будет так — хотя, правду говоря, мне в таких случаях всегда виднеется читательская «отсебятина», привычка заключать по аналогии нередко помимо и вопреки воли автора. Пусть это верно, пусть у самого Чехова были такие цели: объяснять человека средой, а среду рисовать при помощи того или иного ее представителя, все же сама манера, прием этот излюбленный, говорит в мою пользу. Содержание можно вкладывать какое угодно, пределы сотворчества читательской массы чрезвычайно широки и зыбки; но совсем другое — форма; она знает для себя только одну причину и одного творца: художника и его индивидуальный душевный уклад.

«У меня жадность на лица» [18], — говорит Чехов в одном из своих писем. И это верно. Ни у кого нет такого обилия фигур, лиц, сколько у него. Он ищет их всюду, где только может, и никуда ему не заказаны пути — ни в какую группу, ни в какое сословие; но дорожит он только данной конкретной индивидуальностью, и ищет он в ней только ее личных, ей одной свойственных черт. Потому-то, должно быть, он так редко и выводит на сцену целые компании, кружки или общества, а если уж случается с ним такой грех — в двух-трех повестях или в пьесах, — то это скорее не компания, а собрание отдельных лиц, где каждый думает свою думу, занят своими мыслями и вместе им всем скучно. Получается такое впечатление, будто неожиданный какой-нибудь случай соединил их на один только момент, соединил насильственно, механически; минет нужда, — и они сейчас же с удовольствием разойдутся по своим углам.

Обилие у него лиц, но все они в высшей степени своеобразны, между собою не схожи, — и это тоже очень характерно. В этом смысле он почти единственный писатель, у кого образ так редко повторяется. У Тургенева, например, тоже множество лиц; у Достоевского и Толстого — их, пожалуй, еще больше. Но у каждого из этих трех нетрудно уловить сходство между его героями, точно ему было *одно* только видение, и он всю свою жизнь только и делает, что пытается как можно полнее и яснее выявить это единственное свое видение, этот раз открывшийся ему образ. Трудно нам уловить контуры этого образа (хотя, быть может, в этом и должна была заключаться главная

задача историко-литературного исследования), но мы, во всяком случае, его чувствуем, убеждены в том, что он есть, что он, единственный, определяет и направляет главные пути художественного творчества писателя. У Тургенева, например, более ясного и менее сложного, этот образ почти уже представляется нам: так и кажется, что в первый раз он непременно явился ему где-то на возвышении, но шатком, с каким-то неясным знаменем в одной руке и с тупым орудием в другой — словом, должно быть, очень похожий на Рудина в последней сцене. У видения, которое могло быть у Достоевского, тоже, пожалуй, начинают уже намечаться кое-какие черты; пока, по-видимому, можно уловить ясно одни только черные, жуткие, горящие глаза, какие увидел князь Мышкин в толпе на вокзале; руки непременно в боки, как у «подпольного человека», да еще улыбка, изломанная, чрезвычайно сложная, запутанная — не то сладострастника, не то юродивого, гордая и в то же время беспомощная. Я думаю, что близко время, когда и у Толстого удастся отыскать черты, больше других преследовавшие его воображение. Но у Чехова его нет, этого образа, и трудно себе представить, можно ли будет когда-нибудь его уловить. По каким-то причинам он сразу потускнел для него в самый момент своего появления, и Чехов всю жизнь искал его, собирал по кусочкам, по разбросанным частицам его черты и всему говорил: «Не то, не то». Видеть, слышать и чувствовать все индивидуальное, единичное в окружающем внешнем мире, быть в изображении этого индивидуального исключительным, единственным, которому не всегда легко найти равного — вот каков был творческий удел Чехова; но ему не дано было знать и ощущать ту единую силу, которая движет всю жизнь вперед, и в этом, как мы увидим, заключалась его личная трагедия.

Мне хотелось бы произвести анализ и его пьес, хотя бы тоже со стороны одной только конструкции. Но недостаток места не позволяет мне остановиться на них подробнее. Я укажу на первые попавшиеся в глаза факты. Знаменательно, что действующие лица ни у кого не остаются так часто одни, как у Чехова, что он очень любит пользоваться монологом; что его герои с самого начала до конца проявляются одной своей какой-нибудь исключительной чертой, что черта эта никогда не растет, не развивается на сцене, а, раз данная, только демонстрируется; что в каждой пьесе — чаще еще, чем в повестях, — непременно находятся одна-две эпизодических фигуры, совершенно лишних, не нужных для движения действия вперед; и наконец — и это, пожалуй, характернее всего, — его пьесы во-

обще мало «сценичны» в обычном смысле этого слова: по воле автора, а не по внутреннему импульсу, герои входят и выходят, зря толкаются на сцене, много говорят о себе и про себя, часто даже отвечают невпопад, будучи заняты собою и своими переживаниями, но очень, очень мало действуют. Лиц много: чеховская жадность на лица сказывается в пьесах; но все время не можешь отделаться от впечатления, будто бы Чехов собрал их вместе нарочно для того, чтобы нам всем ясно стало, насколько люди одиноки: так отскакивают они друг от друга, так проявляются они своими резкими, угловатыми чертами — теми именно, которые больше всего разъединяют людей между собою.

Впрочем, и единичного человека Чехов рисует во весь рост очень неохотно, точно и на это у него не хватает синтеза, и он чаще всего берет одну какую-нибудь сторону и заставляет ее проявляться в один какой-нибудь момент — пусть самый яркий и самый характерный, но все же единственный, выхваченный из общей цепи явлений. Здесь, может быть, сказывается еще, что он врач по образованию, что, занимаясь в свое время естественными науками и, в частности, анатомией, он раз навсегда воспринял столь близкий, столь соответствующий всей его душевной организации опытный метод подхождения к фактам действительности. Он тоже как бы расчленяет все сложное на его составные части, намеренно устраняет побочные условия и причины и, оставляя одно только главное, ядро, на него и направляет свой испытующий взор. И в самом деле так. Почти у каждого из его героев имеется какая-нибудь странность, какая-нибудь idée fixe, своя страсть, своя манера выражаться, даже своя излюбленная фраза или напев. Один помешан на сохранении лесов, другой — на писательстве, третий — на картах, четвертый — на женщинах, пятый — на деньгах и т. д., и т. д. И именно *помешан,* одержим страстью — не то что увлекается легко, между прочим, нет, в этом вся его жизнь, весь смысл ее. Один поет: «Тарарабумбия, сижу на тумбе я»; другая не может отделаться от навязчивого стиха: «У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том...» и истерически выкрикивает его, и в нем выражает всю свою душу, всю свою тоску. Третий томится в кошмаре под монотонными звуками магических для него слов: «Мы идем, мы идем, мы идем...». Четвертая все твердит: «Я чайка, я чайка»; пятая: «В Москву, в Москву» или: «Если бы знать, если бы знать...». Материальный мир распадается на атомы; организм — на клетки; а человечество, нация или общество — на отдельных членов —

людей, и у каждого человека имеется, *должно* быть одно какое-нибудь ядро, одна какая-нибудь мания, навязчивая идея, в реализации которой — или, вернее, в стремлении к ней, — он и проявляет сущность свою.

Так сказывается у Чехова, в основных приемах его творчества, во всех доступных ему литературных формах, основная черта его характера, направляющий тон его мироощущения — видеть и чувствовать мир в его разъединенном состоянии, распавшимся на бесчисленное множество отдельных осколков, ничем между собою не связанных. Здесь — повторяю — корни его огромного дарования, исключительного по глубине и остроте знания души каждой индивидуальности, непременно индивидуальности; но здесь же и причины его личного несчастья, его роковой неудовлетворенности, его тоски по «общей идее», по «норме» или — как иначе он еще называет ее — «по боге живого человека».

IV

В то время, когда Чехов еще верил в свой роман, он писал однажды Плещееву следующее: «В основу сего романа кладу я жизнь хороших людей, их лица, дела, слова, мысли и надежды; цель моя — убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь уклоняется от нормы. *Норма* мне *неизвестна*, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем. Буду держаться той рамки, которая ближе сердцу и уже испытана людьми посильнее и умнее меня. Рамка эта — *абсолютная свобода* человека, свобода от насилия, от предрассудков, невежества, чёрта, свобода от страстей и проч.» [19].

В эту пору Чехов, по-видимому, уже задумывался над вопросом о «норме», об «общей идее» («Иванов» давно был написан, и, надо полагать, образы «Скучной истории» тоже уже носились перед ним — осенью того же восемьдесят девятого года она была уже у Плещеева), но он все-таки, должно быть, не подозревал еще, насколько она ему нужна, эта норма, еще не знал, сколько мук ему принесет это распадение мира, общества на отдельные звенья-атомы. Можно жить и творить и не зная «нормы» — нужно только «держаться известной рамки, которая ближе сердцу», да, пожалуй, еще опираться на людей

«посильнее и умнее» — и это вполне достаточно. Но странная же это рамка — «абсолютная свобода»! Это скорее *снятие* всех рамок, отделение человека от всех и всего, абсолютная пустота, нигилизм. Думал ли Чехов, когда писал это письмо, о том, что такое «абсолютная свобода»? И что он разумел под «и проч.»? Насилие, предрассудки, невежество, чёрт — все это, конечно, зло, но «люди посильнее и умнее», которые боролись с ними, знали, что такое «норма», знали и помимо свободы, этой ценности чисто *отрицательной,* куда и во имя каких *положительных утверждающих* ценностей звать и двигать человека. Чехов не знал их, этих ценностей, и остался с одной свободой, в самом деле, значит, *абсолютной.* Но по силам ли она кому бы то ни было? В состоянии ли ее вынести даже самый «большой» человек? Чехов ее не вынес и очень скоро ужаснулся своего полного ignoramus*, абсолютного незнания, неуменья отвечать на вопрос: где же и в чем оправдание нашей жизни, где ее смысл, ее «общая идея»? А необходима она, эта идея, — необходимо во что бы то ни стало отыскать хоть какую-нибудь, хоть видимую связь вещей и явлений, хоть чем-нибудь объединить, если не весь распавшийся мир, то часть его, наиболее ему доступную и, как ему еще казалось в первое время, наиболее понятную, — жизнь человеческую. И он всю жизнь алкал ее, искал ее всюду, где только можно, пытал человека, освобождал его от всего наносного, давал ему счастье, а чаще всего горе и страдания — может быть, в них скорее обнаружится «бог живого человека», если он есть, — но от всех и всего уходил с горечью: «Не то, не то...». Слишком частны человеческие идеалы, слишком ограничены они во времени и пространстве, чтобы он мог ими удовлетвориться: они так же в тисках положенных им сроков, они тоже не более как звенья; не части объяснять целое — не звеньям осмыслить существование всей цепи. Правда, уже издавна существуют у людей две общие идеи: стремление к всечеловеческому счастью и религия, Бог. Но в том-то и суть, что обе они должны были быть ему *органически* чужды. Он мог еще понимать их, но *чувствовать, жить* ими — абсолютно не был в состоянии. То «чувство бесконечного», которое лежит в основе обеих этих идей, имеет ведь главным своим элементом ощущение слитности, единства в окружающем, другими словами, предполагает совершенно иное мироощущение, как раз обратное тому, какое было у Чехова. В частности же, относительно идеи о Боге, нужно еще

* Мы не знаем (*лат.*).

принять во внимание и то, что Чехов был материалист по своему миросозерцанию и представлял для себя доказуемым и приемлемым лишь имманентное восприятие Бога, такое, чтобы всем ясно и доступно было, как дважды два — четыре. Об этом он прямо заявляет в одном из двух своих писем к С. П. Дягилеву (они приведены Мережковским в его «Грядущем Хаме»[20]): «Вы пишете, что мы говорили о серьезном религиозном движении в России. Мы говорили про движение не в России, а в интеллигенции. Про Россию я ничего не скажу, интеллигенция же пока только играет в религию и главным образом от нечего делать... Религиозное движение, о котором вы пишете, — само по себе, а вся современная культура — сама по себе, и ставить вторую в причинную зависимость от первой нельзя. Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хотя в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога — то есть не угадывало бы, не искало бы в Достоевском, а *познало ясно,* как познало, что *дважды два есть четыре...*»[21] Во втором письме он еще сильнее выражается о невозможности веры для себя: «Как бы это я ужился под одной крышей с Д. С. Мережковским, который верует определенно, верует учительски, в то время как я давно растерял свою веру и только с недоумением поглядываю на всякого интеллигентного верующего».

Чехов знал для себя высшую свободу: и от Бога, и от диавола, и от всяких предрассудков, фетишей и кумиров, и от обычных человеческих иллюзий, и от всяких увлечений частными идеями и идеалами. Она далась ему, эта свобода, легко, можно сказать, даром, без особых затрат душевных сил, без внутренней и внешней борьбы — просто так был устроен: он сам по себе, и все остальное само по себе. Не знал он только одной свободы: свободы от *настоящего,* отграниченного; оно-то вызывало в нем наибольший протест, сильнее всего его мучило. Прошлое и будущее всегда несколько в тумане, и там не торчат так выпукло эти частности, не напоминают так резко о своей разрозненности. Но что делать с настоящим, с этим моментным, мимолетным, которое всегда конкретно, не повторяемо? Оно образ и подобие его собственного духа, так напряженно, но *напрасно* (это *органически* ему чуждо) стремящегося к цельности, к единой, объединяющей идее или норме? Среди писем к Суворину есть одно, по тону чрезвычайно взволнованное. Чехов не удержался в тех рамках скрытности, из

которых он очень редко выходит, когда пишет о себе, и заговорил встревоженно:

«..."Величайшее чудо это сам человек, и мы никогда не устанем изучать его... Или цель жизни — это сама жизнь... или я верю в жизнь, в ее светлые минуты, ради которых не только можно, но и должно жить, верю в человека, в хорошие стороны его души и т. д.". Неужели все это искренно и значит что-нибудь? Это не воззрение, а монпасье. Она подчеркивает "можно" и "должно", потому что боится говорить о том, что есть и с чем нужно считаться <...> Она верит в "жизнь", а это значит, что она ни во что не верит, если она умна, или же попросту верит в мужицкого бога и крестится в потемках, если она баба. Под влиянием ее письма, Вы пишете мне о "жизни для жизни". Покорно Вас благодарю. Ведь ее жизнерадостное письмо в 1000 раз больше похоже на могилу, чем мое. Я пишу, что нет целей, и вы понимаете, что эти цели я считаю необходимыми и охотно бы пошел искать их, а С. пишет, что не следует манить человека всякими благами, которых он никогда не получит... "цени то, что есть", и, по ее мнению, вся наша беда в том, что мы ищем каких-то высших и отдаленных целей. Если это не бабья логика, то ведь это философия отчаяния. Кто искренно думает, что высшие и отдаленные цели человеку нужны так же мало, как корове, что в этих целях "вся наша беда", тому остается кушать, пить, спать или, когда это надоест, разбежаться и хватить лбом об угол сундука»[22].

Вот что значит задеть за самое больное место! Чтобы *настоящее* оправдывало само себя или, что то же самое, в данном, *моментном* искать его собственного смысла: «цель жизни — это сама жизнь», «жизнь для жизни» и т. п. истины, которые вытекают из философии так называемого имманентного субъективизма, есть для Чехова «бабья логика», то есть просто глупость или в лучшем случае «философия отчаяния». Ему необходимы объективные высшие цели — необходимы именно как спасенье от ограниченности, разрозненности для его *настоящего,* как спасенье от самого себя, от *органической* болезни его духа, воспринимавшего мир в виде бесчисленного количества отдельных, ничем не соединенных между собою частиц.

Так сказывается больно это чувство личности, законченности — чувство индивидуального, которое было у него от рождения: всюду и везде он видит одни только клочья, выпуклости, отрезки, которые необходимо, да нечем объединить. И никто и ничто не могли потушить в нем этого чувства. Ничто — даже природа, которую он так глубоко и нежно любил. Много оди-

ноких забывали в ее лоне себя и свои вопросы; сливаясь с ней, они, порою смутно, порою более ясно, ощущали радость свободы — не из тех свобод, которые Чехов с такой легкостью и так охотно перечисляет, — а той особенной, о которой он никогда не обмолвился ни единым словом: свободы от своего «я», от своей индивидуации. Чехов не нашел у природы утешения: она не дала ему этой свободы; она его не поглощала. Было бы очень интересно проследить более детально те краски, те приемы, при помощи которых Чехов так пленительно рисует свои пейзажи, делает их столь близкими, почти родными, человеческими. Ведь вот что прежде всего характерно: природа почти никогда не имеет для него самостоятельного, самоценного значения. Ее роль только служебная, она только «музыка в декламации». В этом смысле Чехов слишком городской человек, слишком свысока относится ко всему тому, что лишено самой главной человеческой способности — мыслить. И как он ее ни любит, природу, он никогда не пожертвует для нее ни единой человеческой чертой, никогда не потеснится, чтобы дать ей больше места, больше простора. В его письмах часто встречаешь такие презрительные выражения: «он еще не созрел — любит размазывать природу» или: «ваши описания природы излишни» и т. п. И ясно чувствуется, что это не только по отношению к какому-нибудь там Ежову или Жиркевичу — он и про Тургенева так сказал бы, если бы тот был его современником и обратился бы к нему с просьбой о правдивом и откровенном отзыве. Да, собственно говоря, он так приблизительно и сказал, и именно о Тургеневе... своим рассказом «Егерь». Он написан на ту же тему, что тургеневское «Свидание». В нем явный вызов, дерзкая шалость огромного таланта, подумавшего про себя: «Нет, не так надо писать, а вот как». И как раз прежде всего по отношению к природе. Тургенев «размазывает» ее. Описывает долго и тщательно картину леса до и после свидания: как величествен лес, как поздние осенние птицы поют, и шорохи слышатся, и какие именно шорохи, и листья опавшие, и цветы запоздалые, и букеты у него, и весь он сам здесь, со всеми, в этой природе. Чехов же скуп. Он твердо думает, что крестьяне плохо видят природу, по крайней мере не восхищаются ею, не расписывают ее, — им просто некогда. Бабы жнут на полях. Недалеко от жнивья пыльная дорога. Там вдали чернеет лес. Свидание на дороге. Медленно и уверенно шагает егерь. Его догоняет его жена, с которой он не живет, — она тут вблизи жнет. Свидание длится всего несколько минут. Егерь дает ей рубль и удаляется. Она провожа-

ет его глазами, пока он не скрывается в лесу. Вот и все. Природа обрисована беглыми штрихами, мимоходом: она нужна была ему, чтобы оттенить то настроение, которое сообщается читателю от самого рассказа, от *человека* и *человеческой* жизни. И это всегда у него так. То же и относительно красок: у него нет каких-нибудь специальных для природы — он черпает их из быта, из обычной, будничной и опять-таки преимущественно *человеческой* обстановки. В этом, может быть, секрет изумительной оригинальности его как пейзажиста — причина, почему его картины природы так пленяют, как ни у кого. Природа, все необычайное, величавое в ней точно «обыденывается», целиком врастает в человеческую жизнь и делается частью его существования. Вот некоторые из его метафор. Гремит гром — «человек ходит босиком по крыше». Сверкнула молния — «кто-то чиркнул спичкой». Огромная синяя туча — «она имеет вид фортепьяно». Лунный свет затуманился — «стал как будто грязнее». «Черные *лохмотья* слева уже поднимались кверху, и одно из них, *грубое,* неуклюжее, похожее *на лапу с пальцами, тянулось к луне»*. «Дождь и рогожа как будто поняли друг друга, *заговорили* о чем-то *быстро, весело* и *препротивно,* как две сороки» [23]. Такие приемы у него всегда, по крайней мере, в лучших описаниях. Но что интереснее всего и для нас доказательнее — это кому Чехов предоставляет активную роль во взаимоотношениях человека и природы: она, эта роль, всегда за человеком. Не настроение человека определяется впечатлением, получаемым от природы, а наоборот: самые прекрасные ее картины покажутся человеку пошлыми и нудными, если он только не в духе или расстроен.

Но, может быть, тут сказывается известная последовательность или, вернее, прямолинейность в обрисовке характеров? Если его герои — хмурые и одинокие люди, то пусть они останутся такими до конца, и пусть они устоят даже и против природы? Это не мирится с художественным обликом Чехова, с его стремлением к объективной правде, с его изумительным знанием человеческой души. Но вот его личное, субъективное отношение к природе, которое он уж высказывает не через кого-нибудь, не устами какого-нибудь героя, а от себя. Я разумею его описания в «Степи». Лицом к лицу сошелся Чехов со стихией, и не было между ними тех мелькающих точек — отдельных индивидуальностей, которые так часто отвлекают его внимание: пелена ночи сокрыла их, и они исчезли. Только и видно «голубое, необъятно глубокое и безграничное небо, усыпанное звездами» и слышен «непрерывный монотонный гул»,

«молодая, веселая трескотня, какой не бывает днем». Затихает, замирает на мгновение душа: «однообразная трескотня убаюкивает, как колыбельная песня»; но только на мгновение. «Вот откуда-то доносится отрывистый тревожный крик неуснувшей птицы или раздается неопределенный звук, похожий на чей-то голос, вроде удивленного “а-а!”, и дремота опускает веки». И уже явственно слышишь, как «птица, которую степняки зовут сплюком, кому-то кричит “сплю! сплю! сплю!”, а другая хохочет или заливается истерическим плачем — это сова». И снова, по-видимому, просыпаются прежние тяжелые мысли, и уже в центре он — одинокий опечаленный человек, и уже спрашивает с тоскою: «Для кого они кричат, и кто их слушает на этой равнине... в крике их много грусти и жалобы». А потом все более и более съеживается человек, становится маленьким, ничтожным: он *противостоит* стихии, она его подавляет, и он чувствует себя потерянным, непоправимо одиноким. «Когда долго, не отрывая глаз, смотришь на голубое небо, то почему-то мысли и душа сливаются в сознание одиночества. Начинаешь чувствовать себя непоправимо одиноким, и все то, что считал раньше близким и родным, становится бесконечно далеким и не имеющим цены. Звезды, глядящие с неба уже тысячи лет, само непонятное небо и мгла, равнодушные к короткой жизни человека, когда остаешься с ними с глазу на глаз и стараешься постигнуть их смысл, гнетут душу своим молчанием; приходит на мысль то одиночество, которое ждет каждого из нас в могиле, и сущность жизни представляется отчаянной, ужасной...»

Так вот что ему дает природа, эта всех скорбящих утешающая стихия, когда он остается с нею с глазу на глаз! Еще более глубокое сознание одиночества, похожее на то страшное, которое ждет каждого из нас в могиле, еще более ясное представление о том, что сущность жизни отчаянна, ужасна. Нет, по-видимому, нигде спасения: ни в человечестве, ни в Боге, ни в природе. Путник-созерцатель — он, беспрестанно ощущающий свою законченность, ни с кем и ни с чем не могущий слиться воедино. Цепь, разорванная на множество звеньев, мир, распавшийся на отдельные атомы, — вот как воспринимает Чехов жизнь, окружающее.

V

Чехов начал бодрым, веселым, юношеским смехом. Было просто весело отмечать все смешное в жизни, еще веселее —

смешное в серьезном или в том, что всем кажется серьезным. Надеялся ли, что потом сама собой откроется эта «высшая идея», или еще не сознавал, не чувствовал ее необходимости, — но он был неистощим на всякие комические сюжеты, на смешные положения, в которых было чрезвычайно много *анекдотического,* неожиданного, порою даже несуразного. «“Знаете, как я пишу свои маленькие рассказы?.. Вот”. Он оглянул стол, взял в руки первую попавшуюся на глаза вещь — это оказалась пепельница, — поставил ее передо мною и сказал: “Хотите — завтра будет рассказ, заглавие «Пепельница»?” И глаза его засветились весельем. Казалось, над пепельницей начинают уже роиться какие-то неопределенные образы, *положения, приключения,* еще не нашедшие своих форм, но уже с готовым юмористическим настроением...» Так передает Короленко одно из своих впечатлений от первой встречи с Чеховым[24]. И это очень и очень характерно для Чехова первой поры. Именно *анекдотическое,* смешные *приключения* — комизм не столько характера, идеи, души человеческой, сколько положения. Люди как люди — не хорошие и не плохие, того же сорта, что и будущие его несчастные, одинокие, но пока они все еще представляются ему в смешном положении. Или вернее: пока он еще ставит их в такие условия, при которых в человеке выявляется одно только комическое его.

Анекдот вызывает смех; случай — нередко слезы. Но разнится ли по существу анекдот от случая? Оба они непредвиденны, оба кажутся неожиданными, откуда-то внезапно явившимися, от какой-то цепи оторванными звеньями. Это два моментных отображения одной и той же «пьяной Айсы», две различных гримасы одного и того же невидимого лика. Кто видит одну, тому нетрудно или даже необходимо увидеть и другую — это только дело времени и в полной зависимости от меняющегося настроения того, кто всматривается в этот лик, сначала веселящий своей невидимостью, а затем пугающий. У Толстого «остановки жизни» стали случаться поздно, близко уже к закату, но он, во-первых, был слишком «пьян жизнью», а к тому еще знал — в каждый период уверен был, — что знает некую общую идею, во имя которой можно и должно звать человека. Но в Чехове — мы уже говорили об этом — была «трезвость» от рождения, и давала она себя чувствовать даже в самое веселое время, «общей идеи» он не знал никогда, и неудивительно, что эти подозрительные «остановки» появились у него гораздо раньше. Каких-нибудь тридцати лет, он уже говорит о равнодушии, о какой-то внезапно произошед-

шей в нем перемене, благодаря которой «все как-то вдруг стало менее интересно»[25]. Что-то случилось в его жизни, может быть, даже личной, — и изменился характер и предметы внимания и вместе с этим и отношение к «смешному», анекдотическому. Уже он все чаще и чаще берет под свою защиту тех, над которыми смеются, над которыми он сам только что смеялся, и зло, нередко с явной ненавистью, начинает преследовать «умников», всех слывущих серьезными положительными людьми; открывается другая, больная, я бы сказал, трагическая сторона юмора: «серьезное в смешном».

В том письме, где он пишет об этой перемене, он указывает, что она произошла с ним года два тому назад. Но были симптомы и прежде. Взять хотя бы такие рассказы, как «Тоска» или «Ванька». Ведь в сущности перед нами явные анекдоты, сюжеты, в другой передаче, безусловно, комические. И в самом деле. Разве не смешно, когда человек разговаривает со скотиной о том, что его больше всего занимает, или когда пишут на большом конверте адрес: «на деревню дедушке», а потом, почесавшись и подумав, прибавляют: «Константину Макарычу». Но Чехов сделал из этих сюжетов настоящую трагедию и уже на близкую, можно сказать, самую близкую и единственно занимавшую его тему: об одиночестве. «Кому повем печаль мою?» «Толпы бегут, не замечая ни *человека,* ни тоски; из тысяч людей не найдется ни одного, который выслушал бы его». А «тоска громадная, не знающая границ». «Лопни грудь и вылейся из нее тоска, так она бы, кажется, весь свет залила». Она та же у извозчика Ионы, у которого сын помер, и у мальчика Жукова, насильно, нуждою, вырванного из родной деревни и здесь, в городе, изнемогающего от голода, бессонницы и побоев. Так стала сказываться тревога за себя уже очень рано, в этих внезапных прекращениях смеха: смех обрывался на средине или в самом начале; оставалась, застывши, одна только гримаса его, от которой делается жутко. И чем далее, тем чаще это стало повторяться. К концу восьмидесятых годов окончательно определилось это новое настроение: к этому времени, по-видимому, уже успела вырасти его собственная проблема, предстал во всей своей остроте вопрос о необходимости «нормы», «общей идеи». История второго, хмурого периода его творчества, в смысле содержания, — конечно, есть, в сущности, история неустанных и напряженных исканий этой «общей идеи». Мы уже знаем ту сферу, где он ее ищет: сама природа, вся душевная организация его, раз навсегда ее определила: она в данном *индивидуальном* человеке, в последних

глубинах его души. И Чехов минует всю нашу осложненную общественную жизнь; минует нарочно и *нормальное, здоровое* состояние человека, в котором, как ему кажется, восхвалять идеи, высшие цели чрезвычайно легко и приятно, и идет непосредственно к тем, от которых идея, если она есть, будет требовать глубочайших испытаний. Только силой натиска должна быть испытана сила сопротивления. Может ли она сберечь, эта общая идея, от отчаяния, если данный *отдельный индивидуум* очутится в горе и несчастии, может ли она дать утешение и крепость, чтобы устоять против напора слепого неумолимого случая?

Профессор из «Скучной истории» — полный банкрот. Пока были в целости физические силы, он пребывал на высоте, видимый всем и каждому; творил, конечно, вдохновляясь высшими целями, высшей идеей. Ибо среди других человеческих ценностей стремление к научной истине, любовь к науке занимают далеко не последнее место. Друг Некрасова и Кавелина, он тоже, несомненно, подобно Чехову, «с одинаковым вниманием и с одинаковым проникновенным любопытством разговаривал с ученым и с разносчиком, с просящим на бедность и с литератором, с крупным земским деятелем и с сомнительным монахом, и с приказчиком, и с маленьким почтовым чиновником, отсылавшим ему корреспонденцию». После профессора остались только его записки, но если бы были и «воспоминания», то мы бы, наверное, прочли в них, как после его смерти отыскалось множество «закадычных друзей», за которых он, по их словам, «был готов в огонь и даже в воду с пароходного борта»; ибо ведь и профессор «никому не раскрывал и не отдавал своего сердца вполне, но ко всем относился благодушно, безразлично в смысле дружбы и в то же время с большим, может быть, бессознательным интересом». Недаром же он «всегда чувствовал себя королем и безгранично пользовался самым лучшим и самым святым правом королей — правом помилования»?.. Но вот пришла беда, и даже не внезапно, даже не скажешь, что она «стряслась, застигла его врасплох»: просто открылись у человека глаза, рассеялись последние иллюзии, ясно почувствовалось, как медленно, но неумолимо ползет, приближается обычное, необходимое и тем более страшное — старческая дряхлость и за нею последний конец, — и идея не выдержала. Он уже не король, а последний нищий, раб. В его голове день и ночь бродят злые мысли, а в душе свили себе гнезда злые чувства. Он стал не в меру строг, требователен, раздражителен, нелюбезен, подозрителен. Он «и ненавидит, и

презирает, и негодует, и возмущается, и боится». Да что тут отношение к другим? Гораздо хуже тот итог, который он подводит всей своей жизни, всей своей богатой, славной творческой деятельности. «В моем пристрастии к науке, — сознается он, — в моем желании жить, в этом сиденье на чужой кровати и в стремлении познать самого себя, *во всех мыслях, чувствах и понятиях,* какие я составляю обо всем, *нет чего-то общего, что связало бы все в одно целое. Каждое чувство, каждая мысль живут во мне особняком,* и во всех моих суждениях о науке, театре, литературе, учениках, и во всех картинах, которые рисует мне воображение, даже самый искусный аналитик не найдет того, что *называется общей идеей или богом живого человека*». О, Чехов далеко не так *объективен,* как кажется! «Каждое чувство, каждая мысль живут во мне особняком», «во всех моих мыслях, чувствах и понятиях... нет чего-то общего, что связало бы все в одно целое» — это он про себя сказал чужими, подставными устами, это вылилась его личная тоска, проявилось его личное мироощущение, постигавшее только единичное, индивидуальное, но никогда — общее, целое. Профессор творил во имя науки; другой кто-нибудь — художник — творит во имя красоты; третий — во имя добра, правды, справедливости. Но что ему за польза от всех этих идей, при всей своей широте все-таки частных, не могущих обнять всю жизнь, проникать каждый атом, не находящих своего полного отражения в каждом, данном отдельном человеке, в каждом его душевном движении или переживании? Идеи, ограниченные во времени и пространстве, или такие, которые витают над жизнью, как Божий дух во дни первозданные — над хаосом, не могут его удовлетворить. Ими не объединишь рассыпанные звенья, не свяжешь распавшийся на клочья мир. И конечно, когда профессор дальше говорит, «что при такой бедности достаточно серьезного недуга, страха смерти, влияния обстоятельств и людей, чтобы все то, что прежде считал своим мировоззрением и в чем видел смысл и радость своей жизни, превратилось вверх дном и разлетелось в клочья», — то и здесь, и в этих словах, слышишь голос отчаяния самого Чехова. Смерть ли брата на него повлияла — она, кажется, как раз совпала с писанием этой повести — или что другое, но мы уже знаем, что именно в это время ему окончательно стало ясно, что произошла какая-то перемена и прежнее «мировоззрение превратилось вверх дном и разлетелось в клочья».

«Скучная история» — одно из самых тяжелых и самых откровенных произведений Чехова: мы видели, сколько в ней

сказано было о себе и от себя. Но искание «чего-то общего, что связало бы все в одно целое», искание «общей идеи», «бога живого человека» остается характерным для всего этого периода; так получается, что сами-то творения Чехова действительно связаны в одно целое; связаны именно этим *исканием*. Чехов пришел к этой мысли, сознал необходимость общей идеи, взглянувши в самого себя и оглянувшись на свое прошлое; пришел к ней, подобно своему профессору, как к единственному итогу, соответствующему всему его душевному укладу. До «Скучной истории» были уже написаны «Пари» и драма «Иванов». В первом чувствуется влияние Толстого, в частности — его «Исповеди»; во втором есть, кажется, кое-что от Тургенева; во всяком случае, «Иванов» тоже написан на нашу вечную тему о «лишних людях». В «Пари» тот же вопрос о необходимости «чего-то общего» поставлен вне рамок быта, в форме, необычной для Чехова, в виде обращения ко всему человеческому роду. «Я презираю все блага мира и мудрость. Все ничтожно, бренно, призрачно и обманчиво, как мираж. Пусть вы горды, мудры и прекрасны, но смерть сотрет вас с лица земли наравне с подпольными мышами, а потомство ваше, история, бессмертие ваших гениев замерзнут или сгорят вместе с земным шаром. Вы обезумели и идете не по той дороге. Ложь принимаете вы за правду и безобразие за красоту... Вы, променявшие небо на землю, я не хочу понимать вас».

От всего этого — повторяю — отдает «Исповедью» Толстого, а последние слова — «вы, променявшие небо на землю», — должно быть, уж прямо взяты у него: настолько они необычны для Чехова, меньше всего стремившегося к «небу». Но и здесь, конечно, виден Чехов, тот же, преследующий власть настоящего мгновения, всем частным идеям твердящий свое: «не то, не то», И в самой обстановке, в самом положении, в которое поставлен герой, тоже имеется кое-что, довольно характерное для Чехова. Сила мысли и воображения, хотя и деятельное, но все же одно только голое созерцание, без непосредственного участия в живой окружающей действительности, казались ему достаточно убедительными, чтобы произнести миру такой суровый приговор. Может быть, даже убедительнее — нужно быть несколько в отдалении от жизни, нужно именно созерцать, наблюдать ее со стороны, как это делал Чехов, чтобы понять всю ее нелепость. Добровольно заключенный ради этих самых бренных благ мира, настоящую цену которых он узнал прежде, чем мог ими воспользоваться, приходит к тому же приблизительно выводу, что и старый профессор, ожидающий

естественного своего конца, уже уходящий от жизни. Они могли встретиться у некоего порога — им обоим было бы тогда по пути.

И это обычный творческий прием Чехова, обычная его композиция: застигать своих героев в часы раздумья или расплаты, когда жизнь — у иных бодрая, деятельная, у других с самого начала нелепая, бессмысленная — оказалась уже позади, а сейчас и на будущее остается только роль созерцателя по отношению к самому себе и единственное занятие — рыться в своем прошлом, размышлять над своим тяжелым будущим и каяться в своем абсолютном незнании смысла и цели жизни. Эти часы и дороже всего для Чехова, ибо в них только и виден человек: тогда только проявляется его настоящая сущность. О светлом прошлом Иванова всего несколько слов, мимоходом. «Не женитесь вы на еврейках, — говорит он доктору Львову в одном месте, — ни на психопатках, ни на синих чулках... Не воюйте вы в одиночку с тысячами, не сражайтесь с мельницами, не бейтесь лбом о стену. Да хранит вас Бог от всевозможных рациональных хозяйств, необыкновенных школ, горячих речей» ... Вот что у него в прошлом: смелая и горячая борьба во имя самых возвышенных человеческих идеалов — за культуру, просвещение, гуманность, равенство, свободу — словом, за все то, что так дорого ценится нами в жизни и так чарующе манит вперед. Но Чехову, в сущности, очень мало дела до этого счастливого периода Иванова. Пред ним стоит один единственный вопрос: была ли у Иванова эта «общая идея», чувствовал ли он в себе, когда так упорно и плодотворно работал, «бога живого человека»? Тогда ему, наверное, так казалось, или, еще правильнее, тогда он вовсе не думал об этом. Но вот настигло его несчастье, он утомился, надорвался, перестал работать — ушли силы физические — и он, как и профессор, ничего уже не понимает, не знает, что с ним делается, что произошло, И снова развенчание всех частных идей, отвержение иллюзий нашего бытия. «Был горяч, неутомим... говорил так, что трогал до слез даже невежд, умел плакать, когда видел горе, возмущался, когда встречал зло. Знал, что такое вдохновение, знал прелесть и поэзию тихих ночей...» А теперь: потому что утомился, уже «не верит... ничего не ждет, ничего не жаль, душа дрожит от страха перед завтрашним днем...» Прав, должно быть, профессор, когда говорит, что если «в человеке нет того, что выше и сильнее всех внешних влияний, то, право, достаточно для него хорошего насморка, чтобы потерять равновесие и начать видеть в каждой птице сову, в каждом звуке слышать собачий вой. И весь его *пессимизм* или *опти-*

мизм с его великими и малыми мыслями в это время имеют значение только симптома, и больше ничего...»[26]

Чехов объясняет перемену, происшедшую в Иванове, и его теперешнее состояние прежней «чрезмерной возбудимостью», непременным следствием которой является «разочарованность, апатия, нервная рыхлость и утомляемость». Но стоило ли из-за этого произведение писать? Спросите об этом доктора Бертенсона, пишет он дальше в письме. И в самом деле, специалист по нервным болезням мог бы, пожалуй, лучше и подробнее рассказать об этих симптомах неврастении. И еще: знал же о них и старый профессор — он тоже ведь был причастен к медицине, — но они не только ничего не объяснили ему, не успокоили, а еще наоборот: с них-то и начинались его сомнения, в них-то он и видел величайшую обиду и оскорбление своему человеческому достоинству, и они-то и убедили его в бедности, в необходимости «общей идеи», «бога живого человека». «К утомлению, скуке и чувству вины, — пишет Чехов дальше, — прибавьте еще одного врага. Это — одиночество. Будь Иванов чиновником, актером, попом, профессором» — словом, исполняй он какую-нибудь обязательную функцию, не обладай он, как Чехов, всеми свободами и не оставайся он один на один с собой, — «то он бы свыкся со своим положением». Но в том-то и беда, что он одинок, от всех оторван, что он единый обособленный атом, не чувствующий никакой связи с окружающим. «Длинные зимы, длинные вечера, пустой сад, пустые комнаты, брюзжащий граф, больная жена...» и никому «нет дела до его чувств и перемены в нем». Он и жизнь — они противостоят друг другу, как два неравных врага, как побежденный пленник и торжествующая победительница. «Иванов утомлен, не понимает себя, но жизни нет до этого никакого дела. Она предъявляет к нему свои законные требования, и он хочешь не хочешь должен решать вопросы», которые ему не по силам. Так, в конце концов, открывается нам Чехов и здесь, в этом, как он уверял, самом объективном его произведении.

Из врагов, которые преследовали Иванова, Чехов чаще всего останавливался на последних двух: на одиночестве и на страхе перед жизнью. Оно и понятно — ведь это его *личные* враги, ведь он сам так страдал от них. Одиноки, в сущности, почти все его герои: и Лаевский из «Дуэли», и офицер Рябович в «Поцелуе», и доктор Рагин из «Палаты № 6», и Коврин в «Черном Монахе», и Лаптев в повести «Три года», и все главные действующие лица в его пьесах, и т. д., и т. д. Иные еще встречаются с здоровыми и «нормальными» людьми, ходят к ним, хотя и будят в них недобрые чувства, как Лаевский в фон

Корене: но человеку надо ведь куда-нибудь идти, в особенности когда так тяжело наедине с собою. Другие же совсем ушли от жизни: в свои ли галлюцинации, как Коврин, или в стоическое созерцание самого себя, как доктор Рагин, а чаще всего — копаются без конца в своей душе. То же и с этим страхом перед жизнью. Он чувствуется чуть ли не в каждом его произведении. Все эти одинокие его, именно потому, что одиноки, так часто теряются в ней, недоумевают, не знают, не понимают ее и больше всего боятся. Но Чехов посвятил ему еще отдельный рассказ — так и озаглавил его: «Страх». Дмитрий Петрович Силин так и заявляет о себе, что он «болен боязнью жизни». Нормальному здоровому человеку кажется, что он понимает все, что видит и слышит, а вот он утерял это «кажется» и изо дня в день отравляет себя страхом. Когда он лежит на траве и долго смотрит на козявку, которая родилась только вчера и ничего не понимает, то ему кажется, что ее жизнь состоит из сплошного ужаса, и в ней он видит самого себя. И он всего боится: и природы, и этих огней, и неба, «так как все это, если вдуматься хорошенько, непостижимо и фантастично не менее, чем выходцы с того света», но больше всего он боится человека. «Мне страшно смотреть на мужиков, я не знаю, для каких таких высших целей они страдают и для чего они живут. Если жизнь есть наслаждение, то они лишние, ненужные люди; если же цель и смысл жизни — в нужде и непроходимом, безнадежном невежестве, то мне непонятно, кому и для чего нужна эта инквизиция. Никого и ничего я не понимаю». Чехов, по обыкновению своему, окутал все эти мысли толстой пеленой обыденщины, вроде того как «Петр Семенович женился на Марье Ивановне» (вы помните — так он учил писать своих приятелей): приятелю Силина нравилась его жена — об этом сказано до разговора, а после него — описывается поэтическая ночь и как она ему отдалась. Но сущности не скроешь: это мысли самого Чехова, это его собственный страх перед жизнью в ее целом, в которой ему дано было от природы видеть и понимать только себе подобное — только индивидуальное, законченное, обособленное, только звенья, а не цель — не связь между ними.

VI

Из всех частных идей, которые освещали пути русской интеллигенции, была одна, которая властнее других должна

была привлечь к себе внимание Чехова. Это — культ «мужика», культ народной стихии, «почвы». Собственно говоря, это даже не идея, а скорее средство к отысканию идеи и, как некоторым казалось, именно не узкой, не специальной, а общей, той самой, которую так жаждал Чехов. Под флагом этого культа росла и развивалась вся русская творческая мысль, как реалистическая, так и идеалистическая. У мужика искали спасения от всех бед: искали и правды, и Бога, и смысла жизни; пред ним преклонялись, для него жизнью жертвовали, и казалось, что у него-то и в самом деле есть, в быту его зарыта, эта нужная, все оправдывающая «норма». Чехов и здесь не хотел для себя иллюзий: слишком заинтересован был он в вопросе о «боге живого человека», слишком лично он его задевал. И он очень часто пишет на тему о мужике. Пожалуй, ни одному сословию он не отдавал столько внимания, сколько крестьянскому. Мимоходом ли, в отдельных ли рассказах и целых повестях, ему посвященных, он твердит всегда и неизменно одно и то же жуткое, по своей необычайности для русской литературы, слово и стоит на нем, на этом слове, в продолжение всего своего творчества. Здесь он упорно идет почти один против всех (разве одному Глебу Успенскому еще было отчасти по пути с ним), против самых крепких установившихся традиций и беспрестанно повторяет свое: мужик груб, туп, нечестен, грязен, пьян, жесток, и не у него *учиться* следует, а наоборот. Он наметил его таким в одном из самых ранних своих рассказов, в «Барыне», написанной еще в 1882 году и приблизительно в этих же красках, порою еще более сгущенных, еще более мрачных, он рисовал его и в «Новой даче», и в «Моей жизни», в «Мужиках», в «Овраге», в «Бабах» и во множестве мелких рассказов. Здесь не место, — да я думаю, что это скорее дело веры, любви, дело сердца, но не разума, не знанья, — решать этот вопрос, кто прав: Чехов ли, по мнению многих, проглядевший самое главное, самое важное в мужике, или господствующее течение в русской мысли и литературе во главе с Достоевским и Толстым. Да и для нас это сейчас, в данном случае, не интересно: образ Чехова от этого не изменится, а мы только им и занимаемся. Другое дело, *как* и *почему* он так относился к мужику. *Как* — мы только что наметили. А почему? Мне и здесь видится отражение его душевной организации. Платоны Каратаевы вряд ли существуют в жизни, но его образ глубоко правдив и глубоко верен, именно как символ всего крестьянского мира, как воплощение той *стихийной,* главное *внеиндивидуальной* правды, на которой только и держится вся

жизнь мужицкая. Чехов, как мы знаем, мог видеть и чувствовать только индивидуальное, единичное, все же стихийное, вне- или подындивидуальное было ему чуждо, недоступно. И хотя он и сам пишет в одном месте, что «каким бы неуклюжим зверем ни казался мужик, идя за своей сохой, и как бы он ни дурманил себя водкой, все же, приглядываясь к нему поближе, *чувствуешь*, что в нем есть что-то *нужное* и очень *важное*, а именно: он верит, что главное на земле — правда, и что спасение его и всего народа в одной лишь правде, и потому больше всего на свете он *любит справедливость*»[27], — в устах Чехова они, слова эти, слишком неубедительны. Он мог их взять у Толстого, у кого угодно, сам же он видел и чувствовал почти всегда другое. По крайней мере он ни разу не изобразил мужика стремящимся к правде и справедливости; ни разу не дал нам почувствовать «этот крепкий здоровый стержень, на котором держится мужицкая жизнь».

Одной иллюзией стало (или, быть может, с самого начала было?) меньше. И опять Чехов в своей сфере индивидуальностей, и он продолжает свой путь, все тяжелее и тяжелее шагая по нему, делает свои кратковременные остановки, всматривается с жадностью во все новые и новые лица, но всюду находит отражение того же, собственного своего лика: те же следы недоумения, непонимания, растерянности и непоправимого одиночества. Вот у него земская учительница («На подводе»). Она плетется по грязной весенней дороге из города к себе в деревню, в школу. Проносится перед нею вся ее тяжелая каторжная жизнь, и она чувствует себя несчастной. И это действительно настоящая трагедия маленького, одинокого, напуганного существа — трагедия, состоящая из сплошных будней, из мелких и крупных повседневных неудобств и обид, но тем страшнее она, тем неумолимее ее исход. «Утром холодно, топить печи некому, сторож ушел куда-то; ученики поприходили чуть свет, нанесли снегу и грязи, шумят; все так неудобно, неуютно. Квартира из одной комнаты, тут же и кухня. После занятий каждый день болит голова, после обеда жжет под сердцем. Нужно собирать с учеников деньги на дрова, на сторожа и отдавать их попечителю и потом умолять его, этого скупого наглого мужика, чтобы он, ради бога, прислал дров. А ночью снятся экзамены, мужики, сугробы. И от такой жизни она постарела, огрубела... и всего она боится, и в присутствии члена управы или попечителя школы она встает, не осмеливается сесть, и когда говорит про кого-нибудь из них, то выражается “они”. И никому она не нравится, и жизнь проходит скучно, без ласки, без дружеского участия...» И чтобы окончательно

дорисовать картину, чтобы отнять у нее последнюю иллюзию, последнее утешение, что она что-то делает, «сеет разумное, вечное», Чехов добавляет: «В учительницы она пошла из нужды, не чувствуя никакого призвания, и никогда она не думала о призвании, о пользе просвещения, и всегда ей казалось, что самое главное в ее деле не ученики и не просвещение, а экзамены». Скажут: это частный случай — она сама виновата; идейные легко, с радостью выносили бы все эти лишения. Чехов другого взгляда: такую жизнь «выносили подолгу только молчаливые ломовые кони, вроде этой Марьи Васильевны; те же живые, нервные, впечатлительные, которые *говорили* о своем призвании, об идейном служении, скоро утомлялись и бросали дело». И понятно: ведь они только *говорили*. Им личную жизнь подавай раньше, а потом уже идеи. Впрочем, иногда попадаются среди них и настоящие деятели, подолгу остающиеся на своем посту, вроде доктора Львова («Иванов») и Лидии Волчаниновой («Дом с мезонином»). Но с этими узкими, ограниченными и в тупости своей жестокими людьми считаться не приходится. Самоуверенность и самодовольство этих «маленьких польз» вызывают у Чехова только злобу, раздражение, а порою и явную острую ненависть.

Облагорожена, пригрета мягким светом сочувствия только та деятельность, которая уже была в прошлом; манит к себе труд и сулит успокоение, если его еще нет, если он в будущем. Но и в том, и в другом случае необходимо еще, чтобы эти воспоминания или мечты о деятельности исходили из уст слабого, надломленного, в данное время ничего не делающего неудачника. Это его боли и теперешние страдания вызывают в нас такую мягкую и нежную грусть сочувствия, а не сама деятельность. В особенности это верно относительно тех, которые мечтают у Чехова о труде. Нужен ли им этот труд, спасет ли он их? Заранее знаешь, что труд не по ним, что ничего, кроме горя и лишнего разочарования, он им не даст; знаешь это потому, что, собственно говоря, ведь не о нем они мечтают — ведь это они вкладывают в него свои *неопределенные* грезы, любят в нем именно то, что его еще нет, что он в грядущем, что нельзя его представить в конкретном ограниченном виде. А то и так: подхватили на лету это словечко и прицепили к нему всю свою неудовлетворенность, всю свою тоску по чем-то великом и светлом. И в самом деле, не все ли равно — это или другое слово; ни одно не выразит того, что у них в душе, не выскажет даже приблизительно, что им нужно и к чему они стремятся. Это поразительно, насколько у Чехова, особенно в его драмах, глубже и важнее само настроение, чем те слова,

которые его выражают. Они могут быть совершенно незначительны, иногда напоминают даже простой, неразумный детский лепет, а между тем ясно чувствуешь, что перейдены все пределы, что «лопни грудь, — и тоска залила бы всю землю». Я не знаю — в «Трех сестрах», в последней сцене, — что больше создает настроение безысходности: разумные все-таки слова Ирины и Ольги или бессмысленные выкрики Маши: «У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том...» «У лукоморья...» и бессмысленный припев Чебутыкина: «тарара-бумбия, сижу на тумбе я». Да и вообще, хороши они и утешительны — эти мечты о труде! «Придет время, — мечтает Ирина, — все узнают, зачем все это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а *пока надо жить*... надо работать, только работать! Завтра я поеду *одна,* буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, *быть может,* нужна. Теперь *осень, скоро* придет зима, засыплет снегом, а я буду работать, буду работать...» Ведь это издевательство над собою, над своими мечтами о работе! Предел отчаяния, когда не разбирают слов для его выражения. Она одна. Теперь осень, придет зима; кругом все засыпано снегом, и она отдает свою жизнь тем, кому она, *может быть,* нужна! Об этом ли она мечтала? К этому ли стремилась ее больная, израненная душа?

«О, Боже мой! Пройдет время, и мы уйдем навеки, нас забудут, забудут наши лица, голоса и сколько нас было, но страдания наши перейдут в радость для тех, кто будет жить после нас, счастье и мир наступят на земле, и помянут нас добрым словом и благословят тех, кто живет теперь» (слова Ольги).

Верит ли сам Чехов? Находит ли он утешение в счастье будущего? Ответ ли здесь на все его томления, на его упорные вопрошания об «общей идее», о «боге живого человека»? За словами Ольги следует:

— Тарара-бумбия... сижу на тумбе я... Все равно!.. Все равно!..

И самые последние слова: «Если бы знать, если бы знать!..»

VII

Чехов дошел в «Трех сестрах» до какого-то предела. Дальше идти было уже некуда. Ни в «Невесте», ни в «Вишневом саде» не видно никакого поворота. «Невеста» сравнительно слабое произведение — скорее дань времени, чем жертва на

собственном алтаре. А в «Вишневом саде» — опять мотивы разрушения, гибели, в которых тонет призыв к бодрости и к радости в будущем; тем более что призыв этот раздается из уст вечного студента Трофимова. Будет ли Аня счастливее своей матери?

Чехов нигде, ни у кого не нашел своей «общей идеи», не узрел «бога живого человека». То же незнание и страх перед жизнью, от которых он так упорно убегал, остались и после всех его скитаний. В этом виновата трагическая антиномия его духа, коренившаяся в его чувстве личности, в его законченности: он жаждал синтеза, общего, все объединяющего в одно целое, в то время как мир воспринимать он мог только через посредство анализа, в его частном, конкретном — всегда индивидуальном.

Но мыслимо ли в таких случаях преодоление самого себя и было ли оно возможно для Чехова? Кажется, только в двух произведениях явно прозвучали у него какие-то особые, непривычные для него ноты — в «Дяде Ване» и в «Студенте». В первом — религиозно-мистические в обычном смысле этого слова, во втором — что-то от «чувства бесконечного».

«Будем трудиться для других, — утешает Соня дядю Ваню, — и теперь, и в старости, не зная покоя, а когда наступит наш час, мы покорно умрем и там, за гробом, мы скажем, что мы страдали, что мы плакали, что нам было горько, и Бог сжалится над нами, и мы с тобою, дядя, милый дядя, увидим жизнь светлую, прекрасную, изящную, мы обрадуемся и на теперешние наши несчастья оглянемся с умилением, с улыбкой — и отдохнем. Я верую, дядя, я верую горячо, страстно...» Чехов остался, по-видимому, посторонним зрителем. Убедительно душевное состояние Сони — так именно она должна была чувствовать и переживать; но нет облегчения, и слышны безудержные рыдания, и боль не утихает.

«Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка. Я верую, верую...»

А бедный, бедный дядя Ваня неутешно плачет. Она не заразила его своей верой, но он заразил ее своими слезами. «Бедный, бедный дядя Ваня, ты плачешь... (сквозь слезы). Ты не знал в своей жизни радостей, но погоди, дядя Ваня, погоди... Мы отдохнем... Мы отдохнем...» Последним, бесконечным отдыхом? Чехов рисует его здесь, на земле.

Там, вдали, «стучит сторож. Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок». Чем не отдых?

Совсем иное открылось Чехову в «Студенте» — может быть, в самом деле нечто близкое к той «общей идее», к тому мировому синтезу, в котором он так нуждался. В ответных слезах двух женщин глухим рыданиям апостола Петра в Гефсиманском саду он вдруг уловил, как *«прошлое связано с настоящим непрерывной цепью событий, вытекающих одно из другого»*. И когда ему показалось, что он только что ощутил оба конца этой цепи: дотронулся до одного, как дрогнул другой, то заволновалась в его душе великая радость, и им овладело ожидание счастья, неведомого таинственного счастья, и жизнь показалась восхитительной, чудесной и полной высокого смысла. Мне видится здесь полное подтверждение моей главной мысли. Чехову именно недоставало «чувства бесконечного», и в этом была причина его личной трагедии, его страха, непонимания жизни в ее целом, его непоправимого одиночества. В «Студенте» на момент вспыхнуло это чувство, и его душа озарилась радостным светом истинного счастья. Вспыхнуло, — но сейчас же погасло: слишком силен был его анализ, слишком сильно другое, противоположное чувство — законченности. И в связи с ней отъединенности от мира и жизни. Больше таких рассказов уже не было.

Так дорисовывается у нас грустный, задумчивый облик Чехова. Он один и тот же и в воспоминаниях, и в письмах, и в своем творчестве, как первого, так и второго периода. Он весь во власти частного, индивидуального, весь в единичном, а не в целом, в анализе, а не в синтезе. Путник-созерцатель, беспрестанно ощущающий свою законченность, ни с кем и ни с чем не могущий слиться воедино, — таким он был в жизни, в отношениях к окружавшим его людям; таким он был и в своем творчестве — по отношению к своим же образам. Отсюда его редкая объективность, в самом деле только кажущаяся, его необыкновенное спокойствие и сдержанность.

Он искал «общей идеи», «бога живого человека»; он развенчивал все наши частные идеи, наши временные ценности. Причина все та же: бегство от самого себя, неодолимое стремление выйти за пределы своей законченности, обрести настоящий всеобъединяющий синтез.



Посвящается Р. Б.[1]

Б. М. ЭЙХЕНБАУМ

О Чехове

Главное ведь не в житии, не в соответствии с прочим, а в красоте и сладости.

«Святою ночью»

Сладкие звуки и поэзия, где вы?

Из письма к Суворину[2]

Прошло десять лет, как умер Чехов. Жива еще непосредственная память о нем — о его наружности, лице, голосе, о его шутках, привычках. И можно сказать, что мы сейчас больше *вспоминаем* о Чехове[3], чем *думаем* о нем. Больше и лучше пишут сейчас не о творчестве Чехова, не о художестве его, а о письмах[4]. Это значит, что нам ближе сейчас *душа* Чехова, чем его *дух*. Настоящей духовной близости между нами и Чеховым, значит, нет — он не в нашем кругу сейчас, от его художества не протягиваются нити в собственный наш духовный центр. Мы уже не очарованы им, мы уже без него должны пережить что-то срочное, что-то совсем свое, совсем от него далекое[5].

Одна литераторша, захотевшая определить Чехова «как новатора», пожаловала ему, по случаю десятилетия, почетное (по ее мнению)[6] звание «символиста» да еще сблизила его с Гоголем. Она не доказала ни того, ни другого, но проговорилась — и проговорилась очень характерно. Показалось ей, что если Чехова связать с Гоголем, то чеховское художество получит новый и более близкий нам смысл. На деле же — что есть более разного, более непохожего в русской литературе, чем Гоголь и Чехов? Оттого, что они оба смеялись и шутили, разница между ними еще значительнее. У одного — кривая, страдальческая и часто злобная усмешка, усмешка человека, который

постоянно видит перед собой черта и хочет «выставить его дураком», а у другого — грустная, добрая, близорукая улыбка, улыбка врача, который шутит у постели тяжкого больного. У одного — «рожи» вместо людей, постоянный излом жизни, трагическая карикатура, гротеск, у другого — юмор на фоне слегка искаженной, слегка шаржированной действительности. И если Гоголь становится сейчас близок нам, если наше воображение опять, быть может, начинает тянуться к гротеску и, осложненное Достоевским, создает образы реалистической фантастики, то не может быть близок Чехов.

Гоголь — «великий меланхолик», для которого «все на свете обман» и «все кажется нам не тем, что оно ее на самом деле» («Скучно на этом свете, господа!»). Чехов — великий мечтатель, для которого «счастье и правда существуют где-то вне жизни», а если и есть на этом свете «жизнь чистая, изящная, поэтическая», то —*«где-то»*. И если Гоголь совершенно сознательно, в полном согласии со своим основным положением: «все кажется нам не тем, что оно есть на самом деле» — писал свою *собственную*, им самим активно созданную действительность, которую извлекал из «обмана», называемого жизнью, то Чехов творил и верил совсем иначе: «Мы пишем жизнь такою, какая она есть, а дальше — ни тпрру ни ну...» (в письме к Суворину в 1892 г.)[7]. Тут сразу — основная, метафизическая бездна между Гоголем и Чеховым: один все время противополагает *«кажется»* и *«на самом деле»*, воспринимая жизнь как «призрак» правды, другой этого *метафизического* различия не делает, думая, что «мы пишем», а следовательно, и видим жизнь *такою, какая* она *есть*, никто нас не обманывает, никакого черта нет, некому нас дурачить и некого поэтому дураком выставлять: «Политики у нас нет, в революцию мы не верим. Бога нет, привидений не боимся, а я лично даже смерти и слепоты не боюсь» (то же письмо). Действительность Чехова существует «на самом деле»: это — не актуально созданный им мир, а только подмеченная им, будто бы объективно, и именно в таком виде существующая реальность. Этим и отличается реалистическое «чувство жизни» от всякого иного, что реалист не сознает элемента активности в создавании того, что он называет «действительностью», и потому может думать, что мы видим жизнь такою, «какая она есть», а не какой она нам кажется. И потому называть Гоголя реалистом — величайшее недоразумение, а Чехов — реалист с уклоном к натурализму. И поэтому образы Гоголя, вплоть до их наименований, стоят перед нами страшными для всех нас призраками, и имена хлеста-

ковых и чичиковых постоянно звенят в ушах, а чеховские образы сливаются вместе, их обозначения кажутся ненужными, случайными. У Чехова столько народу, что ему не до выбора фамилий было.

Но почему же Чехов — мечтатель? Откуда в нем мечтательство, если он реалист? В этом отношении характерно его дополнение в выраженной формуле: «Мы пишем жизнь такою, какая она есть, *а дальше — ни тпрру ни ну*». И там же: «В наших произведениях нет именно алкоголя, который бы пьянил и порабощал». Это значит, что Чехов — не пророк реализма и не исповедник его, каким был Толстой, а *эпигон*. Это значит, что всей подлинной полноты жизни, всего ее реалистического богатства он не замечает, не чувствует. Это значит, что во всей своей полноте, во всем объеме жизнь была охвачена кем-то до него, кому это «чувство жизни» давало такой сочный, такой истинно здоровый и мощный материал, что ни о каком «дальше», ни о каком «алкоголе» не могло быть и речи. В самом деле, зачем Толстому и его захлебывающимся от жизни героям — алкоголь? А Чехову он нужен. Что же это за алкоголь?

Необыкновенно характерно, что Достоевский был совсем чужд Чехову, Тургенева он, особенно временами, нежно любил и с упоением читал, а Толстого — «боялся» [8]. О Тургеневе он так пишет в 1893 году, т. е. как раз в годы напряженного самоопределения: «Боже мой! Что за роскошь “Отцы и дети”! Просто хоть караул кричи. Болезнь Базарова сделана так сильно, что я ослабел и было такое чувство, как будто я заразился от него. А конец Базарова? А старички? А Кукшина? Это черт знает как сделано. Просто гениально». Однако «барышни» Тургенева Чехову уже не нравятся, не нравятся и описания природы — «нужно что-то другое». И тут он обращается к Толстому: «Как вспомнишь толстовскую Анну Каренину, то все эти тургеневские барыни со своими соблазнительными плечами летят к черту» [9]. Тургенев чем-то привлекал Чехова, но Чехов все-таки смутно чувствовал в нем эпигона романтизма, и черты этого эпигонства* отталкивали его, уже познавшего аромат толстовского реализма. Такое колебание Чехова между Тургеневым и Толстым, с полным обходом Достоевского, очень

---

* Кстати, связь между русским романтизмом и Тургеневым совершенно еще не выяснена. Между тем творчество Тургенева приобретает совсем особый смысл, если раскрыть в нем столь ярко обозначенные черты романтического эпигонства.

характерно для него как эпигона реализма. И если Толстого он «боялся», если пугала его эта бесстрашная цельность раздвоенной души, то в Тургеневе он находил тот «алкоголь», о котором писал Суворину.

Жизнь, «такая, какая она есть»,— проза. Поэзия и красота — «где-то». Эти области у Чехова разобщены. И если надо идти «дальше», если невозможно положение — «ни тпрру ни ну», если нельзя обойтись без «алкоголя», значит, надо о поэзии и о красоте мечтать. Толстой прозы как таковой вовсе не знает, потому что чем грубее, чем плотнее реальность, чем она мускулистее, тем для него — поэтичнее: Тургенев от прозы отходит, отстраняется, закрывает на нее глаза и даже девушку боится сделать матерью. А Чехов *видит* только прозу — «такою, какая она есть», а поэзия и красота для него — *«дальше»*, о них можно и нужно мечтать: «Где-то на этом свете есть жизнь чистая, изящная, поэтическая». Это *«где-то»* и есть чеховский алкоголь, алкоголь, которым отравляют свое воображение все его герои. И замечательно, что разрыв этот между прозой и поэзией для Чехова — не основной, не метафизический, не такой, как у Достоевского. Достоевский верит в страдание, в котором таинственно рождается правда как высшее сочетание прозы с поэзией, и в чудо — «красота спасет мир». Для Чехова этот разрыв — не от века, не от субстанции, он временный, производный. Отсюда — преклонение перед культурой и враждебное отношение ко всему стихийному, изначальному. Он решается, например, отделять «религиозное движение», которому не симпатизирует, от «культуры», которая — «сама по себе». Он пишет Дягилеву: «Теперешняя культура — это начало работы во имя великого будущего, работы, которая будет продолжаться, быть может, еще десятки тысяч лет для того, чтобы хоть в далеком будущем человечество познало истину настоящего Бога» [10]. В этом *«хоть»* — целое миросозерцание, определенно мечтательского типа. Все, что поднимает вопрос с самого начала — так, как будто этим вопросом до сих пор никто не занимался (так любили мыслить Гёте и Толстой), возбуждает в Чехове недоверие: «Теперешняя культура — это начало работы, а религиозное движение, о котором мы говорили, уже почти конец того, что отжило или отживает» [11]. И так — обо всем, даже о любви: «Любовь — это или остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное, в настоящем же оно не удовлетворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь» [12].

Итак, в *настоящем* нет ничего. Все — либо пережиток, либо «начало работы». И у Чехова действительно совсем нет эмоции настоящего времени. Оно для него — промежуток между прошлым и «великим будущим». Его герои не уживаются на месте — они все мечтают уехать или ссорятся. Двигаться хоть так, как движется купец с быками[13], но только не сидеть на месте. И сам Чехов признается: «На душе спокойнее, когда вертишься»[14]; или: «Надо иметь цель в жизни, и когда путешествуешь, то имеешь цель»[15]. А Суворину он жалуется на то же отсутствие целей в творчестве: «У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати»[16]. Точно желая в полной мере вкусить «алкоголя» собственности, он мечтает об «имении» («Ужасно я люблю все то, что называется в России имением: это слово еще не потеряло своего поэтического оттенка»). А сердце мечтателя уже диктует другое: «Покупать имение скучно. Это раздражающая пошлость». И одиночества его герои не выносят, любят душу свою изливать на людях, хотя все они — замкнутые и одинокие. Это тоже «алкоголь»: меня никто не понимает, а я все-таки говорить буду. Потому что одному — совсем страшно. Чехов пишет о себе: «Когда я один, мне почему-то становится страшно, точно я среди великого океана плыву солистом на утлой ладье...»[17], «Я люблю шум больше, чем гонорар»[18]. Замечательно — смерти Чехов не боится, слепоты не боится, а остаться одному — «страшно». Но в этом «страшно» — тоже «алкоголь», и Чехов любит иногда «затворничество», любит задумываться: «...хорошо, что за воротами — лавочка, на которой можно посидеть и, глядя на бурное поле, подумать о том, о сем»[19]. И «княгиня» мечтает: «Сидеть бы неподвижно, слушать и думать, думать, думать...»[20]. А пошлая Анна Федоровна, точно обращаясь ко всем этим задумчивым и одиноким людям, восклицает: «И как это можно все думать, думать, думать... этак можно с ума сойти!» («Володя»). Думать, думать, думать — это значит не вопросы разрешать, а просто одиночествовать.

И в этом прикосновении к низкому, к пошлому, к страшному, чтобы сильнее было отталкивательное движение в сферу мечты,— главный алкоголь чеховского художества. Многие любят повторять, что Чехов потому так писал, что был доктором. Для меня — причинность здесь обратная. Потому Чехов любил медицину, потому продолжал врачевать, несмотря на литературу и даже во вред ей, что была в нем постоянная потребность чувствовать всю поддонную низь жизни, ощущать

всю гнусную, непрочную ее основу, которая действовала на него, как опиум — одурманивая мозг и отталкивая к мечтам о «чистой, изящной, поэтической жизни», о «небе в алмазах»[21]. Этот процесс отталкивания был сущностью чеховского пафоса, его лирическим ферментом: «Нехорошо быть врачом. И страшно, и скучно, и противно. Молодой фабрикант женился, а через неделю зовет меня “непременно сию минуту, пожалуйста” <...> Девочка с червями в ухе, поносы, рвоты и сифилисы — тьфу!!! Сладкие звуки и поэзия, где вы?» (Суворину, 1893 г.)[22]. В этом «тьфу!!» — залог чеховского мечтательства и основа его натурализма.

Очень характерно поэтому, что никогда, читая Чехова, не испытываешь чувства полноты реальности, а всегда видишь во всех подробностях, «до самомалейшей точки»[23], одну какую-нибудь деталь. Чувствуешь себя близоруким; кажется, что смотришь в бинокль: «...один утенок подобрал на дороге какую-то кишку, подавился и поднял тревожный писк; другой подбежал к нему, вытащил у него изо рта кишку и тоже подавился» («Неприятность»). А когда природа развертывается перед ним во всю свою ширь, то он вдруг видит в ней «литературу», шаблон, банальное художество; «Природа и жизнь (в имении) построены по тому самому шаблону, который теперь так устарел и бракуется в редакциях: не говоря уже о соловьях, которые поют день и ночь, о старых запущенных садах, о забитых наглухо, очень поэтичных и грустных усадьбах, в которых живут души красивых женщин; не говоря уже о старых, дышащих на ладан лакеях-крепостниках... недалеко от меня имеется даже такой заезженный шаблон, как водяная мельница <...> с мельником и его дочкой, которая всегда сидит у окна и, по-видимому, чего-то ждет»[24]. Этот кусочек написан совсем в духе Гейне, высмеивающего романтические шаблоны.

И не замечательно ли, что Чехов любил именно белый цвет, любил березы — «белые, как бумага» — и даже любил, когда стволы яблонь, груш, вишен и слив выкрашены в белую краску: «...цветут все эти древеса бело, отчего поразительно похожи на невест во время венчания»[25]. Он ненавидит слово «красочный»[26]. Ю. Айхенвальд даже назвал Чехова «поэтом белого»[27]. И мне кажется, что художество Чехова рисуется в воображении только в тонах blanc-noir *. В этой внешней бескрасочности образов проявилось то чувство неполной реально-

* Бело-черных (*фр.*). — *Ред.*

сти, о котором я говорил выше. Более того — у Чехова, как у эпигона реализма, был своеобразный уклон к аскетизму. Не потому ли он, при своей нелюбви к «религиозным движениям», обнаруживал интерес к церковности и любил образ монаха? Суворину он писал: «Коли я пойду когда-нибудь в монахи (у меня есть склонность к затворничеству), то буду молиться о Вас». Это — шутка, но у Чехова чем шутливее, тем серьезнее. Недаром писал он тому же Суворину: «Пейзаж невозможно писать без пафоса, без восторга, а восторг невозможен, когда человек обожрался. Если бы я был художником-пейзажистом, то вел бы жизнь почти аскетическую»[28]. Все «плотское» противно Чехову — недаром возник в его воображении «гадкий утенок» Володя и «смешливая барынька» Анна Федоровна[29].

Какая это, собственно, значительная фраза: «*Если бы я был художником-пейзажистом, то вел бы жизнь почти аскетическую*». Я читаю ее так: если бы я не был Чеховым, эпигоном реализма, светским писателем и врачом, то я был бы монахом, и более того — я писал бы акафисты, а не рассказы о «хмурых людях». Поэтому с таким волнением слушает он поэтику акафиста, которую излагает ему монах Иероним: «Монахи, которые не понимающие, рассуждают, что для этого нужно только знать житие святого, которому пишешь, да с прочими акафистами соображаться. Но это, господин, неправильно. Оно, конечно, кто пишет акафисты, тот должен знать житие до чрезвычайности, до последней самомалейшей точки <...> Конечно, без того нельзя, чтобы не соображаться, но *главное ведь не в житии, не в соответствии с прочим, а в красоте и сладости.* Нужно, чтоб все было стройно, кратко и обстоятельно. Надо, чтоб в каждой строчечке была мягкость, ласковость и нежность, чтоб ни одного слова не было грубого, жесткого или несоответствующего» («Святою ночью»).

Но разве это — не поэтика самого Чехова? Разве не он писал «стройно, кратко и обстоятельно»? Разве не у него «в каждой строчечке — мягкость, ласковость и нежность»? И разве не его это утверждение, что «главное <...> не в соответствии с прочим, а в красоте и сладости»? Ведь это он и восклицал: «Сладкие звуки и поэзия, где вы?» Монах Иероним — это вторая душа Чехова, которая пробуждается «святою ночью». Акафист — это скрытый пафос его творчества. Чехову близко было такое творчество, совершенно удаленное от соков жизни, которое с «житием должно только соображаться», а сущность которого — «в красоте и сладости». В его художестве все «плотское» совершенно откололось от «духовного», поэзия —

от прозы, мечта — от действительности. И это оттого, что настоящий, толстовский реализм завершал в Чехове свой круг. Чехов нес на себе тяжелый крест эпигонства и мечтал об акафисте. Он сам чувствовал тяжесть этой ноши и облегчал ее только юмором, которым так щедро наделила его природа. Да при ином отношении бремя это было бы совсем «неудобоносимое». А так — современники Чехова не чувствовали на нем этого бремени. Недаром писал он: «Над рассказами можно и плакать, и стонать, можно страдать заодно с героями, но, полагаю, нужно это делать так, чтобы читатель не заметил» [30]. И читатель, действительно, «не заметил», а смеялся с автором и мечтал вместе с его героями.



В. В. МАЯКОВСКИЙ

Два Чехова

Конечно, обидитесь, если я скажу:

— Вы не знаете Чехова!

— Чехова?

И вы сейчас же вытащите из запыленной газетной и журнальной бумаги крепко сколоченный фразы.

«Чехов, — глубоко протянет поэтоволосый лирик-репортер, — это певец сумерек».

«Защитник униженных и оскорбленных», авторитетно подтвердит многосемейный титулярный советник. И еще и еще:

«Обличитель-сатирик».

«Юморист».

А бард в косоворотке срифмует:

Он любил людей такой любовью нежной,
Как любит женщина, как любит только мать.

Послушайте! Вы, должно быть, знаете не того Чехова. Знаки вашего уважения, ваши лестные эпитеты хороши для какого-нибудь городского головы, для члена общества ревнителей народного здравия, для думского депутата, наконец, а я говорю о другом Чехове.

Антон Павлович Чехов, о котором говорю я, — писатель.

«Подумаешь, какую новость открыл!...» — расхохочетесь вы. — Это детям известно».

Да, я знаю, вы тонко разобрались в характере каждой из трех сестер, вы замечательно изучили жизнь, отраженную в каждом чеховском рассказе, не запутаетесь в тропинках вишневого сада.

Вы знали его большое сердце, доброту, нежность и вот... надели на него чепчик и сделали нянькой, кормилицей всех этих забытых фирсов, человеков в футлярах, ноющих «в Москву-у-у».

Мне же хочется приветствовать его достойно, как одного из династии «Королей Слова».

Должно быть, слишком режущи стоны горбящихся над нивами хлеба, слишком остра картина нужды, наматывающей жилы на фабричные станки только из необходимости есть, если каждого человека искусства впрягают в лямку тащущих труд на базары пользы.

Скольким писателям сбили дорогу!

Некрасов, как вкусные сдобные баранки, нанизывал строчки на нитку гражданских идей, Толстой от «Войны и мира» лаптем замесил пашню, Горький от «Марко» ушел к программам минимум и максимум.

Всех писателей сделали глашатаями правды, афишами добродетели и справедливости.

И всем кажется, что писатель корпит только над одной мыслью, которою он хочет защитить, исправить вас, и что ценить его будут только если он, объяснив жизнь, научит бороться с нею. Из писателей выуживают чиновников просвещения, историков, блюстителей нравственности. Подбирают диктанты из Гоголя, изучают быт помещичьей Руси по Толстому, разбирают характеры Ленского и Онегина.

Разменяют писателей по хрестоматиям и этимологиям и не настоящих, живших, а этих, выдуманных, лишенных крови и тела, украсят лаврами.

Возьмите!

Памятник поставили не тому Пушкину, который был веселым хозяином на великом празднике бракосочетания слов и пел:

И блеск, и шум, и говор балов,
И в час пирушки холостой
Шипенье пенистых бокалов
И пунша пламень голубой[1].

Нет, на памятнике пометили: за то, что:

Чувства добрые он лирой пробуждал.

Практический результат один: как только острота политических взглядов какого-нибудь писателя сглаживается, авторитет его поддерживают не изучением его произведений, а силой. Так, в одном из южных городов ко мне перед лекцией явился «чин», заявивший: «Имейте в виду, я не позволю вам говорить неодобрительно о деятельности начальства, ну, там Пушкина и вообще!».

Вот с этим очиновничаньем, с этим канонизированием писателей-просветителей, тяжелою медью памятников наступающих на горло нового освобождающегося искусства слова, борются молодые.

В чем же истинная ценность каждого писателя?

Как гражданина отличить от художника?

Как увидеть настоящее лицо певца за портфелем присяжного поверенного?

Возьмите какой-нибудь факт, такой же, как сумерки, защита униженных, и т. д., ну, например, дворник бьет проститутку.

Попросите этот факт художника зарисовать, скульптора вылепить. Идея всех этих произведений будет, очевидно, одна: дворник — мерзавец. Скорее всего эту идею зафиксирует какой-нибудь общественный деятель. Чем же будут отличаться от него мысли людей искусства?

Единственно, конечно, образом выражения.

Художник: линия, цвет, плоскость.

Скульптор: форма.

Писатель: слово.

Теперь дайте этот факт двум различным писателям.

Разница, очевидно, будет только в одном: в методе выражения.

Таким образом, задача писателя — найти формально тому или другому циклу идей наиболее яркое словесное выражение. Содержание безразлично, но так как потребность нового выражения несется каждым этапом времени особо, то и примеры, называемые сюжетом произведения, иллюстрирующие словесные комбинации, должны быть современны.

Яснее.

Возьмите задачник Евтушевского и прочтите на первой же странице: одному мальчику дали пять груш, а другому две груши, и т. д. Конечно, вы ни на секунду не подумаете, что седого математика интересовала страшная несправедливость, учиненная над вторым мальчиком. Нет, он взял их только как материал, чтобы провести свою арифметическую идею.

Точно так же для писателя нет цели вне определенных законов слова.

Говоря так, я вовсе не стою за бесцельную диалектику. Я только объясняю процесс творчества и разбираюсь в причинах влияния писателя на жизнь.

Влияние это, в отличие от такового же социологов и политиков, объясняется не преподнесением готовых комплектов идей,

а связыванием словесных корзин, в которых вы можете по желанию передать любую идею другому.

Таким образом, слова — цель писателя. Каковы же изменения, происходящие в законах слов?

1) Изменения отношения слова к предмету, от слова как цифры, как точного обозначения предмета, к слову — символу и к слову — самоцели.

2) Изменения взаимоотношения слова к слову. Быстреющий темп жизни провел дорогу от главного периода до растрепанного синтаксиса.

3) Изменения отношения к слову. Увеличение словаря новыми словами.

Вот общие положения, единственно позволяющие подойти критически к писателю.

Так каждый писатель должен внести новое слово, потому что он прежде всего седой судья, вписывающий свои приказания в свод законов человеческой мысли.

Каков же Чехов как творящий слово?

Странно. Начнут говорить о Чехове как о писателе и сейчас же, забывая про «слово», начинают тянуть:

«Посмотрите, как он ловко почувствовал “психологию” дьячков с “больными зубами”».

«О, Чехов — это целая литература».

Но никто не хотел говорить о нем как об эстете.

Эстет! И глазу рисуется изящный юноша, породистыми пальцами небрежно оставляющий на бумаге сонеты изысканной любви.

А Чехов? «Пшла, чтобы ты издохла! — крикнул он. — Прокля-та-я!» [2]

Поэт! И сейчас же перед вами вырисовывается выпятившая грудь фигура с благородным профилем Надсона, каждой складкой черного глухого сюртука кричащая, что разбит и поруган святой идеал.

А здесь: «После блинов осетровую уху ели, а после ухи куропаток с подливой. Сметана, свежая икра, семга, тертый сыр. Так укомплектовались, что папаша мой тайком расстегнул пуговки на животе» [3].

Воспитанному уху, привыкшему принимать аристократические имена Онегиных, Ленских, Болконских, конечно, как больно заколачиваемый гвоздь, все эти Курицыны, Козулины, Комкодавленки.

Литература до Чехова, — это оранжерея при роскошном особняке «дворянина».

Тургенев ли, все, кроме роз, бравший руками в перчатках. Толстой ли, зажавший нос, ушедший в народ, — все за слово брались только как за средство перетащить за ограду особняка зрелище новых пейзажей, забавляющую интригу или развлекающую филантропов идею.

Чуть ли не на протяжении ста лет писатели, связанные одинаковою жизнью, говорили одинаковым словом. Понятие о красоте остановилось в росте, оторвалось от жизни и объявило себя вечным и бессмертным.

И вот слово — потертая фотография богатой и тихой усадьбы.

Знает обязательные правила приличия и хорошего тона, течет рассудительно и плавно, как дормез.

А за оградой маленькая лавочка выросла в пестрый и крикливый базар. В спокойную жизнь усадеб ворвалась разноголосая чеховская толпа адвокатов, акцизных, приказчиков, дам с собачками.

Коммивояжеры — хозяева жизни.

Старая красота затрещала, как корсет на десятипудовой поповне.

Под стук топоров по вишневым садам распродали с аукциона вместе с гобеленами, с красной мебелью в стиле полуторы дюжины людовиков и гардероб изношенных слов.

Сколько их!

«Любовь», «дружба», «правда», «порядочность» болтались, истрепанные, на вешалках. Кто же решится опять напялить на себя эти кринолины вымирающих бабушек?

И вот Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей, дав возможность словесному выражению «торгующей России».

Чехов — автор разночинцев.

Первый, потребовавший для каждого шага жизни свое словесное выражение.

Безвозвратно осмеял «аккорды», «серебристые дали» поэтов, высасывающих искусство из пальца.

Как грек тело перед гибелью Эллады, лелеял слова вежливый Тургенев.

«Как хороши, как свежи были розы».

Но, боже, уже не вызовешь любовь магической фразой!

«— Отчего не любит? Отчего?»

Насмешлив спокойный голос Антона Павловича:

«— А вы его судаком по-польски кормили? А, не кормили. Надо кормить. Вот и ушел!» [4].

Эстет разночинцев.

Позвольте, но ведь это позорно.

Быть эстетом белых девушек, мечтающих у изгороди в косых лучах заходящего солнца, быть эстетом юношей, у которых душа рвется «на бой, на бой, в борьбу со тьмой», это так, но, помилуйте, ведь эстет лабазников — это довольно некрасиво.

Все равно.

Чехов первый понял, что писатель только выгибает искусную вазу, а влить в нее вино или помои — безразлично.

Идей, сюжетов — нет.

Каждый безымянный факт можно опутать изумительной словесной сетью.

После Чехова писатель не имеет права сказать: тем нет.

«Запоминайте, — говорил Чехов, — только какое-нибудь поражающее слово, какое-нибудь меткое имя, а “сюжет” сам придет».

Вот почему, если книга его рассказов истреплется у вас, вы, как целый рассказ, можете читать каждую его строчку.

Не идея рождает слово, а слово рождает идею. И у Чехова вы не найдете ни одного легкомысленного рассказа, появление которого оправдывается только «нужной» идеей.

Все произведения Чехова — это разрешение только словесных задач.

Утверждения его — это не вытащенная из жизни правда, а заключение, требуемое логикой слов. Возьмите его бескровные драмы. Жизнь только необходимо намечается за цветными стеклами слов. И там, где другому понадобилось бы самоубийством оправдывать чье-нибудь фланирование по сцене, Чехов высшую драму дает простыми «серыми» словами:

А с т р о в: «А должно быть, теперь в этой самой Африке жарища — страшное дело».

Как ни странно, но писатель, казалось бы, больше всех связанный с жизнью, на самом деле один из боровшихся за освобождение слов, сдвинул его с мертвой точки описывания.

Возьмите (пожалуйста, не подумайте, что я смеюсь) одну из самых характерных вещей Чехова: «Зайцы, басня для детей».

Шли однажды через мостик
        Жирные китайцы.
Впереди их, задрав хвостик,
        Поспешали зайцы
Вдруг китайцы закричали:
        «Стой, лови! Ах! Ах!»

Зайцы выше хвост задрали
И попрятались в кустах.
Мораль сей басни так ясна:
Кто хочет зайцев кушать,
Тот ежедневно, встав от сна,
Папашу должен слушать.

Конечно, это автошарж. Карикатура на собственное творчество; но, как всегда в карикатуре, сходство подмечено угловатее, разительнее, ярче.

Конечно, из погони жирных китайцев за зайцами меньше всего можно вывести мораль: «папашу должен слушать». Появление фразы можно оправдать только внутренней «поэтической» необходимостью.

Далее.

Растрепанная жизнь вырастающих городов, выбросившая новых юрких людей, требовала применить к быстроте и ритм, воскрешающий слова. И вот вместо периодов в десятки предложений — фразы в несколько слов.

Рядом с щелчками чеховских фраз витиеватая речь стариков, например, Гоголя, уже кажется неповоротливым бурсацким косноязычием.

Язык Чехова определенен, как «здравствуйте»; прост, как «дайте стакан чаю».

В способе же выражения мысли сжатого маленького рассказа уже пробивается спешащий крик грядущего: «Экономия!»

Вот эти-то новые формы выражения мысли, этот-то верный подход к настоящим задачам искусства дают право говорить о Чехове как о мастере слова.

Из-за привычной обывателю фигуры ничем не довольного нытика, ходатая перед обществом за «смешных» людей, Чехова — «певца сумерек», выступают линии другого Чехова — сильного, веселого художника слова.



А. Д. СТЕПАНОВ

Антон Чехов как зеркало русской критики

Чехов — фонограф, который «передает мне мой голос, мои слова»[1]. «В Чехове Россия полюбила себя»[2]. «Всё — плагиат из Чехова»[3]. Знаток ранней чеховианы М. А. Муриня замечает, что подобные высказывания современников — великих и невеликих — «можно продолжать бесконечно»[4]. Текст, который отражает, искажает, переворачивает, создает эффект глубины, показывает уже знакомое под другим углом и при всем том остается непрозрачным, — зеркальный текст Чехова, в который смотрит критик, ученый, поэт, философ, — и будет предметом данной работы.

CONTRA: КРИТИКА

Непонимание автора-новатора современной ему критикой может проявляться двояко: либо автору приписывают достоинства, которых у него нет, либо его новаторство воспринимают как недостаток. Второй случай предпочтительней для «сильных» авторов, и в этом смысле Чехову повезло: голосу «против» сразу задал тон достаточно чуткий читатель, который заметил те особенности поэтики, которые потом игнорировали голоса «за». Речь идет о ста-

---

[1] *Анненский И.* Три сестры // Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 82.

[2] *Розанов В. В.* Наш «Антоша Чехонте» (см. в наст. сб.). В дальнейшем цитаты из статей, опубликованные в данном издании, даются без ссылки на первоисточник. Первые публикации указаны в комментариях.

[3] *С. Ч.* В родном городе // Козловская газета. 1910. 24 янв. Цитируется по: *Муриня М. А.* Чеховиана начала XX века // Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 16.

[4] См.: *Муриня М. А.* Чеховиана начала XX века // Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 21.

тье Н. К. Михайловского «Отцы и дети и г-н Чехов» (1890). Эта работа занимает особое место в ранней чеховиане: с ней впоследствии много спорили, но и полемика почти всегда приводила к выводам, которые уже были у Михайловского — только с переменой знака. Pro и contra, как правило, расходились только в оценках, совпадая в наблюдениях. Парадоксальность ситуации усугублялась и тем, что и сам Михайловский, в сущности, не сказал нового слова о Чехове. Большая часть его хлестких определений чеховского равнодушия и всеприятия — всего лишь полемический парафраз, а иногда и прямая цитата из статьи критика «Недели» Романа Дистерло «Новое литературное поколение». Нелишне напомнить, что исходный тезис Дистерло («пантеизм» Чехова), породивший критическую лавину, был встречен самим Чеховым иронически: «Итак, мы пантеисты!, с чем Вас и поздравляю» (из письма к И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 18 апреля 1888 г. (П2, 248))[5]. В начале всех споров было нечто, близкое к нулю: газетная заметка микроскопического критика, над которой посмеялся сам автор. Однако Михайловский придал этой мысли новое качество: он дополнил ее анализом текстов и перевел из плюса в минус. Потом явились продолжатели и полемисты, которые либо этот минус сохраняли, либо заменяли обратно на плюс. По ходу критического контрданса росло количество наблюдений, и помимо воли критиков приобретало самостоятельную жизнь представление о новаторстве Чехова — уже независимое от скоропортящихся оценок.

«Новое поколение (80-х годов) родилось скептиком, и идеалы отцов и дедов оказались над ним бессильными», — вот тезис «Недели». Михайловский вроде бы посмеивается над ним (нельзя же, дескать, считать ребенком 50-летнего редактора этой газеты), но, в сущности, к нему присоединяется, — как и многие последующие авторы. Речь шла о серьезном деле: неверии в освященные историей культуры и общественной мысли *сверхличные* ценности: «большие нарративы», — сказали бы сейчас, «идеалы» — говорили тогда. Именно приверженность сверхличному, а не узкая политическая тенденция объединяла позитивные программы критиков и писателей самых разных направлений. Отсюда культ честности, совести, жертвоприношения, конституции, революции, дельности, дел и деятелей — больших или малых, лишь бы они служили другим, а не себе. Самореализация возможна только за счет подавления собственной субъективности, на службе Другому вплоть до самоотри-

[5] Интересно, что тот же тезис о чеховском «пантеизме», прозвучавший за 2 года до этого в статье Мережковского, прошел незамеченным. Это было мнение никому не известного начинающего критика, не претендующее на открытие новой тенденции в литературе.

цания — в этом состояла утверждаемая литературой реализма этическая и даже психическая норма. Всякому, кто от нее отклонился, надо было разъяснить его ошибку. Всякий, кто отошел сознательно, воспринимался как ненормальный в точном клиническом смысле слова (именно так будет оценивать критика чеховских Рагина или Орлова). Явные бунты были редки и заканчивались сдачей: дядя Ваня, покричав и даже выстрелив в профессора, в конце концов говорил: «Все будет по-прежнему» [6].

Но рано или поздно наступает время, когда кто-то внятно произносит: идеалы бессильны, новое поколение свободно от постоя, — и старая критика вынуждена, скрепя сердце, согласиться. Начинается обсуждение, в ходе которого противники, разумеется, подают общую для них мысль по-разному — под сладким или кислым соусом. Претендующие на новаторство заявляют, что «все эти идеалы — сухие, логические произведения индивидуальной мысли», а вовсе не жизнь; Михайловский же сетует: идеалы и впрямь бессильны, а всё оттого, что «дети» внеморальны, равнодушны к добру и злу, такая у нас настала эпоха. Одна сторона имитирует научный спор, аргументами служат опровержение и долженствование («не стоит верить в Большие Идеи, история доказала их несостоятельность»), другая выдвигает лежащие совершенно в иной плоскости этические упреки («вы безнравственны, вы разрушаете культуру и ничего не строите взамен»). В этом диалоге глухих можно легко распознать черты ситуации, повторившейся примерно через сто лет, правда, уже не в социологической критике, а в постструктуралистской философии и литературоведении. В 1890 г. речь также шла не о смене идейных парадигм при сохранении объединяющей константы, а об отказе от сверхличного как такового. Об этом ясно писал, например, Протопопов: «Новое поколение всегда отрицает идеалы отцов. Но идеалы уступают место идеалам же, а не отрицанию идеалов...». Однако, в отличие от современности, тогда намечался поворот не от сверхличной метафизики к скептической философии, а всего лишь от конкретных социальных программ к крайне неопределенному настроению, которое и именовали «пантеистическим миросозерцанием» [7]. Его не-

---

[6] Но не сам Чехов: «Идеал предполагает подчинение, добровольный отказ от своих прав на независимость, свободу и силу — такого рода требования, даже намеки на такого рода требования, возбуждали в Чехове всю силу отвращения и омерзения, на которые только он был способен...», — совершенно справедливо, на наш взгляд, писал Лев Шестов.

[7] О пантеизме Чехова, кроме Михайловского, говорили Мережковский, Гольцев («Чехов является пантеистом, в его степи чело-

гативный аспект, кристально ясный Михайловскому, предполагал прежде всего отказ от социальной борьбы и «примирение с действительностью». Позитивный же состоял во включении в эту действительность, ранее почти сплошь социальную, природы на равных с человеком, в размыкании круга социальных проблем, в утверждении индивидуального, в отказе от оценки. Промелькнула первая ласточка, которая могла предвещать что угодно: новую волну искусства для искусства, попытку религиозного обновления или культ индивидуализма[8], — но в любом случае нечто противоположное старой культурной парадигме. Была ли это веха или случайный знак — угадать было трудно, но все же Михайловский почувствовал новую интонацию, и мгновенно отреагировал как нужно: дидактически, иронически и с примерами, к чему это может повести. Выбор примеров оказался удачнее положений, которые эти примеры поясняли.

В суждениях Михайловского не было методологической новизны. Негативный аспект новых настроений легко и привычно объяснялся социальными причинами — реакцией и апатией 1880-х гг. Позитивный же социологическая критика всерьез не воспринимала, хотя его расслышал в статье, опубликованной двумя годами раньше, Мережковский, человек нового поколения. Узко социологический подход привел к социологической же слепоте: все новое «настроение» Михайловский посчитал явлением временным и мизерным, которому надлежит исчезнуть, как только подует ветер социальных перемен. Чехов в данном контексте выступал, во-первых, как пример экспансии подобных настроений, с которой надо бороться и критикам, и самому автору, а во-вторых, как печальный случай таланта, обреченного погибнуть без указующего перста общей идеи. Социально ничтожное не может быть художественно значимым, в этом Михайловский был тверд

век — одно из множества явлений, равноправных с другими»), Л. Оболенский и многие другие. Само это красивое слово встречается обычно в статьях «за», но подразумевается почти в любых.

[8] Впоследствии именно так это время будет осмыслять, например, Бердяев в «Философии свободы» (1911): «Культурный человек конца XIX века возжелал освобождения от натуральной необходимости, от власти социальной среды, от ложного объективизма. Индивидуум вновь обратился к себе, к своему субъективному миру, вошел внутрь; обнажился мир внутреннего человека, придавленный ложным объективизмом природы и общества. В самом утонченном и культурном слое началась эпоха психологическая, субъективная; все объективное сделалось пресным, все закономерное — невыносимым» (*Бердяев Н.А.* Сочинения. М., 1994. С. 122).

всегда[9]. Его статья была одной из попыток помочь, подсказать, направить, — такие попытки он предпринимал и в разговорах и письмах к Чехову. Сейчас его отточенные фразы оказываются интересны не оценочной, а констатирующей частью: то, чего не хватало Михайловскому в чеховских текстах, и было новым словом в литературе.

Ответ на вопрос, чем же на самом деле так отличаются рассказы из сборника «В сумерках» от классики русского реализма или от текущей литературы 1890 года, непрост. Принято считать, что критика требовала от Чехова тенденции или, по крайней мере, социальной остроты — так прочитывали потом статью Михайловского его якобы свободные от либеральной цензуры противники. Но разве не представляет собой рассказ «Холодная кровь», который так не понравился Михайловскому, не просто остросоциальное произведение, а почти что газетный фельетон? Безобразия на железной дороге доходят до той степени абсурда, когда не знаешь, смеяться или плакать. Писатель изображает их сдержанно, но во всей полноте, а равнодушие к ним героев только оттеняет несообразность: люди привыкли к абсурду, он стал нормой. Чего же боле, чего не хватает социологической критике?[10] А не хватает *императивности*, столь свойственной самой этой критике. Если литература, как и критика, — служение сверхличному, то она должна не только выполнять приказы этого сверхличного, но и нести их читателю. Но, глядя в зеркало чеховского рассказа, критик видит свой искаженный облик, и это вызывает смутное недоумение и желание высказаться, исправить. Он твердо знает, что недостаточно показать противоречия в социуме или в тексте писателя, надо

---

[9] «Как может быть талантлива идеализация отсутствия идеалов?» — восклицал он в той же статье.

[10] Ср. список социальных проблем у Чехова в работе современного исследователя: «Он озабочен такими вопросами, как наркомания, определение границ душевной болезни и здоровья, качество жизни в пенитенциарных учреждениях и сумасшедших домах, возможности освобождения, предлагаемые женщинам социальной, экономической и политической модернизацией общества и ограничения, налагаемые на них традиционными, стереотипными предпосылками и ценностями; проблема старения как физиологический процесс и низкая роль пожилых людей в современном обществе, а также духовный процесс старения, который начинается с потери юношеского идеализма, роста лени и самодовольства» (*Lindheim Ralph*. Chekhov' Major Themes // Chekhov's Companion / Ed. Toby W. Clyman. London: Greenwood Press, 1985. P. 61—62). Перед нами, в сущности, социальная проблематика, которая беспокоит самое благополучное — американское — общество через сто лет после Чехова. Но все это действительно *есть* у Чехова.

еще (по Чернышевскому) четко оценить действительность и указать выход. Это то, что делает Михайловский по отношению к Чехову, и то, чего никогда не делает Чехов по отношению к изображаемому им миру. Критик поступает с чеховским текстом так, как Чехов *должен* поступать с миром.

Отсутствие императива Михайловский причисляет к неискоренимым порокам и предсказывает наихудшее: у Чехова никогда не будет сильного эмоционального контакта с читателем. Достаточно перелистать чеховскую критику на 10—15 лет вперед, чтобы увидеть, как он ошибся, — не в том, что императива нет и не будет, а в том, что его нельзя при желании вчитать в текст. Реакция читателей на те же самые «равнодушные» тексты в начале 1900-х годов и особенно после смерти Чехова становится столь эмоциональной, что подчиняет себе их критические и аналитические способности. В чеховских произведениях начинают видеть все, что созвучно собственной душе — от святого всепрощения до сатанинского скептицизма. При этом почти все продолжают искать в тексте хоть какой-то императив, и радостно сводят к нему все содержание: «Дальше так жить невозможно... перескочить через ров» («Человек в футляре», «Крыжовник» — Волынский и Богданович), «потерпеть года два» («Новая дача» — тот же Волынский), «веровать или искать веры» («Три сестры» — Булгаков и Измайлов) и т. д., и т. п. Разумеется, при этом Чехов неизменно вещает «устами» своих персонажей. Зеркальность оборачивается непрозрачностью: критическая статья теперь говорит только об отражении критика, а чеховский смысл остается в зазеркалье.

Если анализировать действительно невероятное разнообразие оценок Чехова в годы, последовавшие за статьей Михайловского, методом самого Михайловского, то надо бы сказать: разброс критических суждений еще раз подтверждает, что Чехов созвучен эпохам, в которых никакой объединяющей идеи уже нет, но представление о ее нормальности («тоска» по ней) еще остается. Потому есть соблазн объявить, что он созвучен и нашему времени (тем более что индекс цитации Чехова в современной литературе — самый высокий из русских классиков). Но чтобы избавиться от этого соблазна, достаточно взглянуть на повторяющиеся почти дословно от 1888 до 1914 года жалобы на «наше время» отчуждения, эгоизма, падения, обмельчания и всеприятия и на их туманно-социологические объяснения. Если нам сейчас не кажется, что 1880-е или 1890-е гг. можно назвать временем господства случайностей в большей степени, чем любую другую стабильную эпоху, то ламентации критиков на эту тему говорят совсем о другом: о бессилии метода. Они — только симптом того, что в сознании людей, воспитанных на реалистических ценностях, и прежде всего на абсолютизации сверхличного и причинности, наступает перелом.

Нельзя винить Михайловского в том, что он в начале 1890-х недооценил слабый симптом новой эпохи, — достаточно того, что он его заметил. И не столь важно, что он дал раннему Чехову негативную этическую оценку. Важнее то, что он уловил специфические особенности чеховской поэтики и, отрицая их, ясно дал понять их новаторство. Попробуем свести многословные претензии-наблюдения Михайловского и его последователей к предельно сжатым тезисам.

В чеховских текстах, с точки зрения реалистической эстетики, есть 3 непоправимых недостатка: 1) случайность выбора формальных и содержательных элементов («лишнее» и «нетипичное»); 2) рядоположенность и уравнивание тематически важного и второстепенного («отсутствие иерархии») и 3) отсутствие причинно-следственных связей на всех уровнях.

Рассмотрим их подробнее[11].

1) Случайное, нетипичное, безыдейное.

Уже автор первой критической статьи о Чехове К. К. Арсеньев заметил то, что потом повторяли многие: матрицей чеховского рассказа является «нечто совершенно чуждое искусству», — то, что первый критик посчитал возможным назвать словом «анекдот». Чуждость (реалистическому) искусству проявляется в двух полярно противоположных интенциях. Во-первых, в «списывании с натуры», т. е. в неотобранности тематики. Этот упрек кажется несправедливым именно по отношению к анекдоту[12], но Арсеньев поясняет: автор анекдотического рассказа, равно как и его слушатели, интересуются только яркими событиями, а не характерами. «Мы, как сытые удавы, замечали только блестящие вещи», — эта фраза из чеховской «Ариадны» хорошо выражает особую настроенность взгляда как мелодраматурга, так и писателя-юмориста. Если это и «отбор черт действительности», то, во всяком случае, не реалистический. Второй упрек, противоположный первому и более распространенный, Арсеньевым сформулирован так: анекдот «мало заботится о естественности, о вероятности; его пикантность коренится, сплошь и рядом, именно в его несообразности». Этим

---

[11] Эти темы неоднократно становились предметом исследования в работах А. П. Чудакова (см.: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971; *Он же.* Мир Чехова: Возникновение и утверждение. М., 1986, passim). Мы предлагаем несколько другую интерпретацию тех же фактов.

[12] В одном из смыслов этого термина: анекдот как краткий и остроумный рассказ о забавном происшествии или метком ответе. Другие значения (см.: *Гроссман Л. П.* Искусство анекдота у Пушкина // Этюды о Пушкине. М., 1923) к раннему Чехову отношения не имеют.

также отмечены не только комические, но и мелодраматические рассказы, цель которых — потрясти читателя. Фотографизм (нонселекция) и несообразность (сверхселекция) — вот два недостатка «Пестрых рассказов», от которых понемногу избавляется автор последующих сборников. Оппозиция, в рамках которой работает Арсеньев, широка и неточна, оба упрека касаются, в основном, содержания («нетипично»), но второй захватывает также и форму. Упрек в несоответствии формы и содержания («романные темы в коротких рассказах») также говорит о неотобранности обоих аспектов.

Михайловский обращается к чеховскому сборнику, в котором уже нет юмористических рассказов, и поэтому он акцентирует только первую часть оппозиции: фотографизм. Для Михайловского наблюдательность, ничем не управляемая, равна слепоте. Такая интерпретация — частный случай общего подхода, который положительно оценивает сверхличное в противовес индивидуальному: руководящая идея — мировоз*зрение*, оно заставляет видеть мир под определенным углом и учит этому читателей. Наблюдение ради наблюдения может быть свойственно только безыдейному автору. Вопрос об «отборе черт» смыкается с вопросом об авторской философии.

В ходе критического обследования Чехова на предмет случайного оказывается, что случайность тотальна: случайные встречи и собрания героев (например, в рассказе «На пути» — отмечено Мережковским; случайность общества в «Дуэли» — отмечено Перцовым), случайны их атрибуты (например, по мнению Михайловского, Чехов зря обременил профессора из «Скучной истории» «шестьюдесятью двумя годами и дружбой с Пироговым, Кавелиным, Некрасовым»), случайны ключевые для судьбы героя события (с точки зрения Волынского, припадок паранойи, заставивший Громова бежать от воображаемых преследователей, — чистая случайность), детали характеристик и описаний (Ляцкому «непонятно, какое значение имеют банальные повторения одного и того же штриха в большинстве чеховских произведений»), идеологии (Неведомский пишет о главных героях «Палаты № 6»: «Как психиатрические типы обе фигуры, может быть, очень интересны, но идеологии, ими представленные, опять какие-то странные, случайные, случайно противопоставленные...»). Итог подводит Долинин в 1914 г.: «Коренной его дефект, слабость синтеза, сказывается порою очень сильно в том ли, что внимание читателя с самого начала разбивается по двум или нескольким сюжетам, в случайном ли эпизоде, мало связанном с ходом событий, в какой-нибудь фигуре, вдруг откуда-то вынырнувшей и на время заслоняющей все поле

зрения, или, наконец, в ненужном ярком штрихе, в лишней торчащей частности». Наконец, у Чехова есть герои, которые прямо проповедуют случайность (Рагин в «Палате № 6»), — и критика не упускает возможность отождествить их с автором, как бы ни отличался от них в жизни доктор Чехов.

Как же в таком случае читателю, воспитанному на реализме, читать Чехова? И шире — поддается ли вообще текст, наполненный случайностями, прочтению? Михайловский в этом отношении был не только самым наблюдательным, но и самым радикальным. В дефектности чеховского творчества он не сомневался, но предлагал метод прочтения, позволяющий «улучшить» тексты: «Только совлекая с нее (с трагедии героев «Скучной истории». — *А. С.*) те чисто внешние случайности, которыми ее обставил г-н Чехов, мы поймем ее жизненное значение, а затем оставшемуся от такой операции разоблачения психологическому мотиву надо найти соответственную конкретную житейскую обстановку», — например, приписать чувства и мысли старого профессора самому автору и его поколению[13]. Игра с зеркалами продолжается: с точки зрения Михайловского, автор маскирует себя под человека поколения критика, критик «совлекает» маску и возвращает негативные атрибуты автору. Внешне остраненный, якобы не допускающий самоотождествления способ критического прочтения, который предлагает Михайловский, обусловлен обидой за свое поколение, в конечном итоге — за самого себя, за непохожесть. Ключевой категорией, которая стоит за всем рассуждением, остается типичное: Михайловский не отрицает, что и среди шестидесятников могли быть люди без общей идеи, но он вполне справедливо замечает, что это не характерно. Стоит только допустить, что Чехов и не собирался рисовать «типичного шестидесятника» (а такие замечания скоро появятся[14]), как аргументы Михайловского окончательно рушатся.

В процессе полемики происходит нечто важное: Михайловский вынужден подчеркивать сделанность, фикциональность текста, и тем самым уходить от основы основ социологогического метода: восприятия текста как мира. Отказываясь от этой предпосылки, критик становится действительно критиком, а не социологом, а литературе возвращается ее родовое качество. Получается, что Че-

---

[13] «Совлекать» случайное предлагает и ученик Михайловского Перцов.

[14] С точки зрения Неведомского, Чехов «просто изображает постепенный упадок жизненных сил в больном и усталом старике-ученом».

хов побеждает своих оппонентов даже в тех случаях, когда они его осуждают.

Другие критики предлагали «нормализовать» Чехова, вернуть его в лоно реализма. Для этого было два пути: приписать некий смысловой избыток либо позиции самого Чехова, либо миру, который он изображал. По первому пути охотно пошел приятель Чехова, добрейший и либеральнейший Гольцев: «Живая любовь к живому человеку и тонкое художественное чутье, с каким Чехов любит и человека, и природу, придают его думам о случайности и быстротечности жизни печальный, но мягкий оттенок». Чехову приписывается определенное отношение к изображенной случайности. Это отношение пусть и мягкое, но всегда негативное, и в наиболее общем виде его формулирует Неведомский, справедливо напоминая о юмористическом происхождении чеховской случайности: «Белинский любил пользоваться гегелевским определением комического писателя: область комического есть область «видимостей», «кажущегося», а не «действительного сущего», и писатель-комик вскрывает всю несостоятельность и незаконность мира случайностей, «отрицающих идею». Случайное у Чехова получает пусть и взятое из третьих рук, но все же философское объяснение.

Второй путь — с помощью нехитрой социальной диалектики объявить, что случайное-то и типично для эпохи: «В глазах Чехова случай в человеческой жизни превращается в необходимость, и нет ровно ничего случайного, потому что все случайно» после того, как перестали верить в идеи, — мнение Евг. Соловьева (Андреевича) и — с определенными оговорками — Платона Краснова.

Обе эти концепции превращают случайное из «лишней детали» в главную негативную тему Чехова, и, соответственно, рассматривают чеховское творчество как апофатическое утверждение нормы. Яснее всех это мнение сформулировал Скабичевский: «Разве есть какая-нибудь возможность выставить все безобразия каких-либо явлений и вопиющее отступление их от идеалов, раз художник не хранит этих идеалов в душе своей, не проникнут ими?» При всей очевидной несостоятельности объяснений, которые содержатся в этих концепциях[15], они все же признают наличие в чеховских текстах самого явления, и потому остаются продуктив-

---

[15] И все ли писатели, изображающие пошлость жизни, мучаются своими идеалами? — задавал резонный вопрос Ляцкий: «Г-н Лейкин, писатель, бесспорно, умный и не без таланта, мучится ли он “конфликтом идеала с действительностью”, и почему не возникает вопроса об его идеалах? А что, если он от души сам же смеется над своими изображениями и думает больше о меткости и остроте, чем об идеалах?».

нее позиции позднейшей хвалебной критики, для которой случайного либо нет совсем, либо оно сводимо к теме пошлости.

2) Отсутствие иерархии и равнодушие.

Отсутствие иерархии, рядоположенность и уравнивание тематически важного и второстепенного — тоже тема, введенная в критический оборот Михайловским[16]. Однако звучит она негромко, потому что, по Михайловскому, тематически «важного» у Чехова нет вообще: нельзя определить, «о чем» рассказы «Почта», «Холодная кровь» или «Шампанское». Но в перечислениях критика («колокольчик и самоубийца») очевиден акцент на отсутствии иерархии: если важного нет в рассказе, то оно есть в жизни. В качестве важного в жизни выступают основные темы реалистической литературы: личность, задавленная средой (самоубийство молодого человека) или деградация вплоть до полной утраты идеалов — тема, которой, собственно, и посвящена сама статья: литература и критика работают в одной парадигме, зеркальность и здесь оказывается на своем месте. Критик вовсе не отказывает чеховскому «неважному» в талантливости: «таких милых штришков много разбросано в книжке, как, впрочем, и всегда в рассказах г-на Чехова. Все у него живет...». Можно сказать, что толстовская формула «всякая деталь у него или нужна, или прекрасна» уже подразумевается Михайловским, только все прекрасное оказывается лишним. Прекрасное должно знать свое место по отношению к полезному, в том числе и прием олицетворения, который репрезентирует чеховский пантеизм.

Равноправие достигается объективным тоном. Так, история Варьки, убившей ребенка, отмечает Михайловский, рассказывается «тем же тоном, с теми же милыми колокольчиками и бубенчиками, с тою же “холодною кровью”, как и про быков или про почту, которая выехала с одной станции и приехала на другую...». «Тон» или «голос» слышится всем, все уверены, что «в писаниях каждого беллетриста можно подслушать своего рода “голос”, “интонацию”, подсмотреть “жесты”...» (Неведомский). Но как только критики пытаются описать этот тон, они приходят к диаметрально противоположным выводам. Все «слышат» некую интонацию, но ее восприятие полностью зависит от убеждений или характера критика. Михайловскому слышится «тон апатии», характерный

---

[16] Или, по крайней мере, эта тема впервые была расслышана из уст Михайловского. Мережковский за два года до этого говорил нечто похожее, но с противоположной оценкой: Чехов, в отличие от романтиков и реалистов, одинаково любит и природу, и человеческий мир; в его языке легко соединяются поэзия и бытовые прозаизмы.

для эпохи 80-х, Гольцеву — тон сдержанного, но благородного сочувствия к униженным и обиженным. «Художественная объективность нисколько не исключает гуманного чувства», — считает юный, неопределившийся Мережковский, и он же определившийся будет утверждать, что чеховское творчество «направлено к тому, чтобы показать невозможность ... веры и душевное состояние людей, утративших возможность какой бы то ни было веры». Для благостного Айхенвальда «любовь просвечивает сквозь ту объективную строгость, в какую облекает Чехов свои произведения», а ворчливый Андреевич считает, что Чехов «навсегда усвоил себе господствующий тон эпохи — тон скептицизма и недоверия». Читатель ждет от автора отклика на свои боли, — считают и те, и другие. Но вместо Чехова откликается душа или разум критика.

Упреки Михайловского в равнодушии радикализирует Протопопов: «устами» профессора из «Скучной истории» Чехов говорит, что для борьбы с измельчанием молодежи достаточно не замечать этого измельчания. Разумеется, это передержка: на самом деле чеховский герой протестовал против самой возможности подобных разговоров, постановки вопроса. Но для Протопопова, как и для большинства критиков-социологов, сентенции вроде «обмельчания жизненных задач» — нечто, априорно данное: кругом озлобленность, эгоизм и пессимизм, пало искусство, испорчена молодежь. Задача статьи — доказать, что Чехов всем своим творчеством этот тезис только подтверждает. У него не найти никакой сверхличной цели, хоть бы и самой малой, но связанной с улучшением общественной жизни. «Тоска по общей идее», которая в глазах Михайловского все-таки как-то оправдывала Чехова, в протопоповском варианте тоже оказывается порочной: дескать, некую глобальную философскую идею Чехов бы охотно принял, чтобы заполнить свою душевную пустоту, а вот конкретной общественной идеи он усвоить не в состоянии. Тут можно вспомнить, что в зеркале советской критики то же обстоятельство отражалось как достоинство: вот писатель, который не принимал либеральные идеи — жалкие паллиативы общей идеи социализма. Мы еще раз убеждаемся, что любые оценки Чехова — палка о двух концах.

Тезисы Протопопова легко деконструировать: он все время говорит о доброте, о сердце, но о том, на чьей стороне автор, судит по тому, кто из его героев логически прав. Например, в «Огнях» нельзя логически опровергнуть безнадежный пессимизм фон Штенберга: «все умрем» — высказывание истинное. И значит, Чехов с солидарен с пессимистом. Чтение Протопопова еще раз убеждает, что большая часть чеховской contra-критики построена на принципе сверхкомпенсации: критик утверждает и проповедует то, чего у него нет. Достаточно вспомнить оценку Протопопова са-

мим Чеховым: «Это рассуждающий, тянущий жилы из своего мозга, иногда справедливый, но сухой и бессердечный человек» (П5, 173). Письмо написано до того, как Чехов прочел статью Протопопова о силе доброты (если он вообще ее прочел). Интересно и то, что обычная для реалистической критики аберрация — разговор о героях, как о живых людях, нарушается Протопоповым только один раз: когда речь заходит о докторе Львове из «Иванова», ходячей идее, сильно напоминающей самого критика. Вот тут все оказывается «нетипично», тенденциозно и искусственно. Чеховское зеркало не просто отражает читателя: в нем видны пустоты и утопии того, кто в него смотрит.

Разумеется, о гуманности автора можно и нужно судить не только по тону, но и по изображенным событиям. И в этом смысле многие рассказы не оставляют сомнений: кто не посочувствует Ваньке, Варьке, священнику из рассказа «Кошмар»? Для Чехова гуманность естественна, ее не надо проповедовать. Но гуманизм не является темой: во всех этих трех наиболее близких к гуманистической традиции рассказах на первый план выступает ошибка героев в понимания мира. И не только в этих рассказах: у Чехова нет носителей истины, заблуждаются все, и всех можно пожалеть или осудить за их заблуждения. Возможно, что именно из-за того, что в самих текстах доминирует тема заблуждения, затмения, слепоты, становятся возможными диаметрально противоположные оценки чеховского гуманизма. Статьи сборника демонстрируют это как нельзя лучше: у Чехова с равными основаниями видят сочувствие (Гольцев, Айхенвальд, Философов) и равнодушие (Михайловский, Перцов, Протопопов, Ляцкий). Выбор оценки критиком зависит от его склонности представлять другого как себя или как свою противоположность. Но в обоих случаях восприятие определяется бинарной, черно-белой логикой.

Есть только одна область, в которой отсутствие иерархии никогда не вызывало отталкивания или удивления критиков: рассказы о детях. Детское восприятие и есть неразличение важного и неважного, здесь чеховская поэтика на месте. И потому, странным образом, эстетически точное вопроизведение детского взгляда (скажем, в рассказе «Гриша») принимается за нечто этически правильное. Обобщая это наблюдение и все сказанное выше, можно сказать, что все аберрации критического восприятия построены на смешении категорий этики и эстетики. Открытость случайному есть безыдейность или всеприятие, отсутствие иерархии есть равнодушие или любовь. Но трактовка критикой третьей черты, упомянутой выше, отличается от предыдущих: здесь речь идет о гносеологической проблематике.

3) Ослабление причинности и непонимание.

Перцов, как и его учитель — Михайловский — в статье о поэтике Чехова исходит из того, что художественное — это увязанное, цепь причин и следствий, а Чехов нарушает все представления о когерентном тексте. Претензии Перцова (а также Протопопова и Ляцкого) к Чехову, исходящие из этих представлений, оказываются более ясными, чем у Михайловского. Во-первых, это отношения между элементами текста: чеховский «чисто художественный недостаток — отрывочность и незаконченность явления» [17]. Все должно иметь начало, середину и конец, взаимосвязь, а здесь: «...выражаясь языком химиков... не химическое соединение, а механическая смесь». Реализм не просто метонимичен в том смысле, что он рядополагает явления. Он требует от метонимии слитности, спаянности, каждый следующий член ряда должен быть связан реальной связью с предыдущим. «Попробуйте, — говорит Перцов, — вообще что-нибудь тронуть и переставить в на диво скомпанованной повести Тургенева». Во-вторых, реальные связи должны соединять текст и мир, границу между которыми реализм, в сущности, отрицает. Здесь причины, разумеется, понимаются как сплошь социальные: «Нельзя изучать жизнь рыбы вне воды, жизнь муравья вне муравейника...» (Перцов); «Литература тем дорога жизни, что она... заставляет нас глубоко вникать в *причины* наших страданий» (Ляцкий). Минимальное требование к изображению общественных явлений (помимо, само собой, точности) — это их объяснение, постановка в цепь причин и следствий. Именно потому плох рассказ «Холодная кровь»: он точно изображает безобразия на железной дороге, но даже не пытается их объяснить. В-третьих, само творчество писателя должно быть связано причинно-следственными связями с предшественниками и последователями. Отсюда постоянно всплывающая тема разрыва Чехова с традицией (прежде всего, толстовской) и отсутствия у него «школы». Критики-реалисты, разумеется, выстраивают телеологическую историю русской литературы, в которой телосом служит реализм, и место Чехова в ней оказывается маргинальным.

Прием, близкий к тому, что позднее назовут остранением — вырывание предмета из цепи причин и отрицание его функциональности — воспринимается реалистической критикой как художественный недостаток, если только он не имеет явной тенден-

---

[17] При этом талантливость Чехова, несмотря на «чисто художественные» недостатки, не отрицается. Получается писательский «талант с изъяном», и позиция критика — показать, при каких условиях у него получилось бы лучше.

циозной или сатирической окраски. Чехов не пытается объяснить жизнь просто потому, что он ее не понимает, решает Перцов. Понимает же Чехов, по Перцову, только отдельное, десоциализированное, выключенное из цепи общественных отношений: например, природу или детей. То, что природа при этом персонифицируется и становится причастной к человеческим проблемам, а дети либо подражают взрослым («Детвора»), либо сталкиваются с недетскими вопросами («Ванька», «Спать хочется»), от внимания критики ускользает.

К немотивированным, причинно ущербным критика относила и чеховские психологические парадоксы, например, драму «Иванов». Обе возможные для социологической критики интерпретации пьесы (либо Иванов ренегат, ставший обывателем, либо «деятель», заеденный обывателями) не находили достаточного обоснования в тексте, вопрос о добровольности или принудительности отхода от сверхличных «идеалов» не решался, объяснений не хватало. Поэтому возникало подозрение, что «Иванов» — просто медицинский казус. С точки зрения Перцова и Протопопова, эта пьеса — за пределами литературы, Иванов может быть интересен только психиатру. Психиатр Шапир потом подтвердит это, но уже с положительной оценкой: Чехов интересовался отдельным, парадоксальной психологической ситуацией, через психологию среднего интеллигента у него проглядывает общечеловеческая, и только узколобые социологи не могли этого оценить, — считает он. Но критики последующего поколения могли уже прочитать письмо Чехова к Суворину с подробным анализом «Иванова», из которого выяснялось, что вопрос о причинах утомления героя Чехов ставил как в социальных, так и в медицинских терминах, но окончательного ответа на этот «специальный» вопрос так и не давал. Пьеса как будто нарочно была написана так, чтобы исключить интерпретацию, основанную на понятии причинности. И критик, который пишет о непонимании Чеховым мира, на самом деле всего лишь расписывается в собственном непонимании Чехова.

Причины должны быть не только отмечены, но и классифицированы. И здесь у критиков давно наготове общий аршин — деление на внешние и внутренние причины, восходящее в реалистической эстетике к Тэну: «раса» — все внешние факторы, все, что не зависит от человека; «среда» — все внутреннее; «момент» — синтез их обоих. Попытка измерить этим Чехова не всегда удается: Альбов замечает, что у Чехова есть рассказы, в которых «не разберешь, где кроется причина гибели мечты героев, во внешних или внутренних условиях». Что существеннее — слабость и мягкость героя или превратности его жизни («Мечты»), социальное

зло или повышенная чувствительность («Припадок»)? Чехов размывает границы в иерархии причин — и становится непонятно, «о чем» рассказ, то есть — снова — где обязательные оценка и императив. А поскольку без оценки нельзя, то остается предположить, что она заключена в самом отсутствии связи, например, так: «...он не любит этой действительности, не любит даже просто разбираться в ней, в цепи причин и следствий, что здесь и к чему» (Альбов). Но почему же тогда Чехов рисует то, что не любит? Альбов предлагает ответ на этот вопрос, который кажется альтернативой абсолютизации причинности: Чехов смотрит на мир «не с точки зрения причины и следствия или какой-нибудь моральной точки зрения, а с точки зрения смысла и цели. Хорошо поступок или дурен, красиво явление или безобразно, понятно или нет — г-н Чехов, прежде всего, ищет в них *смысла и цели»*. Эта мысль, совсем не новая для реалистической критики, уже была у Михайловского, только подавалась она в другом, императивном, ключе: «...только сами люди, вторгаясь в причинную связь явлений со своими целями, берут на себя ответственность, связанную с вопросом "зачем?". Страшная это бывает ответственность, и все здесь зависит от достоинства целей, ради которых делается тот или иной шаг». Какой бы честной и «симпатичной» эта мысль не казалось, ясно, что стоит только применить ее к анализу чеховских текстов, как мы придем к парадоксу, который лег впоследствии в основу статьи Шестова: непрерывный поиск смысла и цели у Чехова неизбежно приводит к отсутствию смысла и цели, «творчеству из ничего» [18].

Порванная цепь причин и следствий — точное наблюдение критики. Даже работы, состоящие из дежурных похвал по заранее заданному списку достоинств, в какой-то момент это замечают. Волынский начинает свою статью 1893 г. с джентльменского набора комплиментов «симпатичному таланту», в котором фигурирует, в числе прочего, и то, что «все события соединены между собою неразрывною логическою связью». Но вслед за этим дежурным поклоном начинают мелькать фразы: «...события развиваются с логическою верностью, но чересчур быстро, не выступая во всей полноте, сюжет всегда отрывочен... Ничто не объяснено, не мотивировано» и т. п. В конце концов Волынский задает вполне резон-

[18] У Протопопова мелькает — только мелькает, никак не развиваясь, — мысль, которая, может быть, могла бы привести к более глубокому пониманию Чехова. Вновь возвращаясь к «третьему тезису» — упрекам в отсутствии причинно-следственных связей в чеховском мире, Протопопов неожиданно замечает: «Вот именно отсутствие этой *связи* г-н Чехов и называет *свободою»*.

ные вопросы, не имеющие ответов: «Зачем было “неизвестному человеку” переодеваться в лакея, если уже с первой страницы рассказа ясно, что мировоззрение его переменилось?»

На уровне анализа, прочтения текстов спора об этом явлении в чеховской поэтике нет. Спор идет о том, как это явление оценить. И тогда критики вновь приписывают нечто либо автору, либо действительности. Или они утверждают, что Чехов не понимает социальных причинно-следственных отношений (а сам критик — Перцов или, тем более, вооруженный марксистским ликбезом Воровский — понимает), и потому это плохая литература, либо — что Чехов правильно отражает время господства случайностей, понять причины нельзя, и потому это плохое время. А жизнь в мире, где не работает причинность, неизбежно катастрофична: «Довольно случайной встречи, какого-нибудь разговора, даже одного слова в разговоре, и прахом разлетается тщательно выстроенное здание людского благополучия» (Андреевич). Говоря о тихом чеховском мире, критики вдруг вспоминают о Помпее.

Вопрос, почему реалистическая критика абсолютизирует каузальность, не может быть решен в рамках данной статьи, но очевидно, что они связаны не только с давней (аристотелевской) традицией восприятия литературного произведения как органического единства, но и со специфическим именно для XIX века культом науки и теорией прогресса. Для понимания этого необходимо обратиться и к той части критических работ, которые написаны учеными.

Но прежде остановимся на перемене, которая происходит в начале 1900-х гг. Растет популярность Чехова, готовится собрание сочинений в издании Маркса, и в газетной статье с нарочито небрежным названием («Кое-что о г-не Чехове» (1900) Михайловский пересматривает свой приговор. Он, наконец, находит общий тематический знаменатель для ранних чеховских рассказов — это изображение пошлости. Сказано слово, которому суждена более долгая жизнь, чем «холодной крови»: после канонизации Чехова тема Михайловского в горьковской аранжировке («его врагом всегда была пошлость») украсила все учебники.

Михайловский перечитывает старый рассказ Чехова и не нарадуется: этические оценки («тон») оказываются совершенно однозначны, подробности — необходимы для характеристики героев («Эти маленькие подробности — этот робкий шепот, эта напряженная, фальшивая улыбка — мастерски оттеняют душевное состояние Анны Павловны...»). Мотивы поведения героев подробно разъяснены (Чехов берет своего героя «со всеми корнями и ветвями»), то есть необходимая для «художественности» причинность тоже на месте. И лишнего ничего нет. Все три «недостатка», разоб-

ранные выше, слава Богу, не работают. Остается только добавить, что все вышесказанное относилось к наименее характерному для раннего Чехова рассказу («Муж»). А в остальных, увы, недостатки кричат по-прежнему, и критика продолжает соревноваться в раскрашивании метафорических ярлычков: ребенок, который гоняется за яркими бабочками, альбом цветных фотографий, разрозненные отрывки неизвестной рукописи, разбитое зеркало, показывающее только отдельные фрагменты жизни, мутное стекло, турист в чужой стране, путник-созерцатель и т. д., и т. п. Найдя общий знаменатель чеховских текстов (сначала — «пошлость», потом другие — безволие среднего интеллигента, бессознательность зла, гибель мечты, футлярность и т. д., и т. п.), критика все-таки чувствует, что по-прежнему недостает объяснений, императивов и ясных оценок. Смеяться над пошлостью не грешно, считает Михайловский, — смех сам по себе уже оценка, но оценка слабоватая, потому что пошлость заслуживает не только смеха. А на сочувствие, восторг, скорбь, негодование Чехов, увы, не способен. Эту последнюю мысль конкретизировал, уже без явной негативной оценки, Неведомский (Миклашевский). Опираясь на воспоминания о Чехове, он утверждал, что *отсутствие пафоса* и есть ключевая черта чеховской поэтики. Голос критики «за» Чехова, определивший, наконец, общую идею чеховского творчества, оказывается неотличим от голоса «против».

PRO: НАУКА

Действительно новое слово «за» Чехова сказал в это время уже не критик-социолог, почитывающий новые книжки для еженедельного обзора, а ученый-филолог, выработавший собственный метод.

Уже первая фраза статьи Д. Н. Овсянико-Куликовского объясняет те недоразумения и недоумения критиков по поводу нарушения Чеховым законов причинности, о которых мы писали выше: «Все писатели-художники не просто воспроизводят жизнь как она есть, не фотографируют ее, но *обобщают*, руководясь потребностью своего ума — познать, понять, объяснить явления жизни». Ученый открыто говорит то, что подразумевают критики: искусство есть познание, объяснение, и потому постановка явления в причинно-следственный ряд — необходимое условие художественности. Но теория Овсянико-Куликовского, развитая на чеховском материале, идет дальше: она классифицирует виды художественного творчества по аналогии с видами научного познания. Эта теория утверждает следующее: есть искусство синтетическое (объединение гетеро-

32 Зак. 3516

генных черт реальности) и аналитическое (выделение гомогенных черт реальности). В науке они соответствуют описанию (классификации) и эксперименту. Чехов — аналитик, экспериментатор. В его изображении людей и событий все подчинено доминанте: например, в «Скучной истории» — отсутствию общей идеи. Такие писатели-аналитики изучают «-ость», абстрактное имманентное качество, чистый химический элемент: скажем, Свифт, изображая йэху, изучал «животность», а Чехов в «Хмурых людях» — хмурость. Первая задача исследователя — найти общее между непохожими текстами, и с этой точки зрения Чехов почти неуловим, — как на тематическом уровне, так и в своей случайностной поэтике. Но если полагать, что осознанной чеховской интенцией было изображение психологии — настроений («В сумерках») и черт характера («Хмурые люди»), то общий знаменатель между его произведениями найти легко. Овсянико-Куликовский почувствовал, что чеховские обобщения скрыты на более высоком уровне, чем тот, к которому привыкла критика[19].

Если искусство есть познание, объяснение, то и за привычным критерием «типично/не типично» следует видеть критерий любой науки: истинно/ложно. Специфика подхода Овсянико-Куликовского — в том, что он расширяет понятие истинности, отказываясь отождествлять его с бытовым правдоподобием. Чеховский эффект реальности — иллюзия, на самом деле его искусство экспериментально. Но при этом Овсянико-Куликовский непоследователен, в его концепции новый «эксперимент» приходит в противоречие со старым «отражением действительности».

Во-первых, аналогия ученый/писатель не простирается на полученные обоими результаты и отношение к этим результатам реципиентов. Химик, получающий чистое вещество, не думает выдавать его за реальные полезные ископаемые. А Чехов, равно как и его читатели, был уверен, что «рисует жизнь такою, как она есть».

Во-вторых, непоследовательна сама попытка Овсянико-Куликовского выделить экспериментальное искусство. Этот эксперимент, по идее, направлен на совершенствование и жизни, и искусства. И в своей области — аналитического искусства — Чехов совершенен, считает ученый. Критерий эстетического совершенства, который Овсянико-Куликовский выдвигает вслед за Спенсером, очевидным образом заимствован из метафоры «красоты» в естественных науках: «красивое решение» задачи — это наиболее экономное. Художник-иллюстратор идеи (а таков, с точки зрения

---

[19] Хотя и критика, конечно, к тому времени уже немало написала о «певце сумеречных настроений». Разница состояла в осознанности предмета исследования и широте обобщений.

искусства как познания, любой художник) «прямой и удобнейшей дорогой» выводит читателя к искомой идее. Естественно, что тогда пословица стоит рассказа: зачем писать рассказы о том, как среда заедает человека, если давно сказано «один в поле не воин» и «с волками жить — по-волчьи выть»? И это незыблемое для Овсянико-Куликовского положение приходит в противоречие с теорией экспериментального искусства-познания: ведь экспериментатор всегда, во-первых, имеет гипотезу, которую следует подтвердить или опровергнуть, и, во-вторых, не знает, чем закончится его эксперимент. Ясно, что писатель, подобный такому экспериментатору, был бы, с одной стороны, крайним рационалистом, идущим от головной идеи к образу, а с другой — интуитивистом, которого удивляет то, что делают его герои. Возможно, рационализм Толстого и его признания о непредсказуемом поведении его героев еще как-то соотносимы с такой моделью творчества, но Чехов тут явно не при чем[20].

Теория Овсянико-Куликовского, которая допускает эксперимент только ради подтверждения априорной гипотезы, неспособна объяснить появление *нового* в искусстве. Она хороша для устоявшейся, традиционалистской поэтики (для басни, если вспомнить учителя Овсянико-Куликовского — А. А. Потебню). Только родившийся в полемике со школой Потебни формализм сумел создать теорию литературной эволюции («нового») — за счет допущения случайных факторов, непроизвольного эксперимента[21]. Но там речь шла о формальном экспериментаторстве, а не операциях с «реальностью»: метафора искусства как познания для авангарда была уже не актуальна.

Наряду с познавательной функцией у Овсянико-Куликовского акцентирована и фикциональная природа искусства. Но говорится о ней в миметических терминах, и потому противоречия снова неизбежны. Чехов показывает исключительно безвыходную и безотрадную жизнь, хотя на самом деле, говорит ученый, все не так мрачно, есть и светлые стороны. Но не следует указывать на это художнику: он имеет право на эксперимент. На самом деле «экспе-

---

[20] В качестве «ученого без гипотезы... который путем анализа целого ряда собранных им данных думает уловить их взаимную связь и законы их сосуществования и развития», рассматривает Чехова Джонсон (Иванов). Нетрудно догадаться, какие результаты получил бы такой самоучка («он усмотрел в жизни отсутствие разума и смысла», — продолжает Джонсон), и какова их цена.

[21] См. работы Тынянова «Литературный факт» и «О литературной эволюции» (*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 255—282).

римент», только что описанный Овсянико-Куликовским — выделение «чистого» качества — вовсе не отражение реальности, а фантастический мир, мир уродливых гипербол, ни в каком смысле не типичный, похожий на реальность по недоразумению, только потому, что в нем говорится о «людях» и «событиях». Это искусство, нарушающее аристотелевское «поэт говорит о возможном по вероятности или необходимости». Если быть последовательным, то речь должна бы идти не о двух видах типизации, а о чем-то противоположном социальной и физической действительности, достойном названия «эксперимент». Но до этого утверждения ученый не доходит. Все путает неопределенность понятия «действительность»: для Овсянико-Куликовского взгляд на мир, оценка — это тоже «действительность», психологическая реальность, и именно она изображается в тексте. А пессимизм — типичен. Остается только предположить, что Чехов изображает не только свой взгляд, а взгляд поколения, чтобы концепция вернулась в привычные рамки реалистических теорий. Дальше неизбежен разговор о проклятых 80-х годах или о прогрессе, в свете которого современный нормальный человек ненормален. Если Чехов осуждает нормальное (в смысле «принятое сейчас»), значит, у него есть идеалы, — и мы возвращаемся к логике Скабичевского в статье «Есть ли у г-на Чехова идеалы?».

Если не поддаваться этому соблазну, исключить словесную путаницу, смешивающую идеи, эмоции и вещи, то можно сказать: в статье Овсянико-Куликовского просматривается понимание специфики чеховской поэтики: изображение множественности отношений разных сознаний к объекту вместо самого объекта[22], при том что субъект этого отношения размыт и неопределенен (это не автор, не повествователь, не герои, а дискурс, который всех их вбирает[23]). Это далеко не все, что характерно для Чехова, но это верно. И это окончательно подрывает метафору искусство/наука: может ли наука, пусть и экспериментальная, строиться на отношении к предмету исследования?

---

[22] Ср. аналогичную мысль, мелькнувшую у Платона Краснова: Чехов «изображает жизнь такою, какое впечатление она производит на каждого из нас», а это впечатление отдельных, несвязанных моментов. Затем, пытаясь в полном соответствии с эстетической идеологией (в хорошей литературе форма должна быть порождением содержания) оправдать Чехова, Краснов объясняет, что такой взгляд на мир только и мог воплотиться в коротком рассказе. Оставалось сказать только слово «импрессионизм».

[23] Реальное воплощение этой установки — в третьей манере чеховского повествования (см.: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 88—138).

Больше всего теория эксперимента, выдвинутая Овсянико-Куликовским на материале чеховских текстов, соответствует научному методу самого Овсянико-Куликовского. То, чем он занимается, например, в «Истории русской интеллигенции», как и раз и можно с полным правом назвать «выделением гомогенных черт реальности», причем под реальностью и понимается смешение в понятии «мир» текстуальных и социофизических референтов. Понимание Овсянико-Куликовским Чехова оказывается типологически сходным с пониманием большинства критиков. Ученый видит в Чехове подобного себе ученого.

PRO: ПОЭЗИЯ

Статьи трех поэтов, включенные в сборник, представляют три ключевых момента развития постреалистической литературы: первые ростки символизма или «предсимволизм» (дебютная статья Мережковского 1888 г.); начало и пик символистской авторефлексии (статьи Белого 1904 и 1907 гг.); время манифестов исторического авангарда (юбилейно-эпатажная статья Маяковского 1914 г.). В каждый из этих моментов им оказался нужен Чехов, все три раза он был признан «своим», — но по-разному.

Мережковский видит в Чехове то, чем он сам хотел бы стать. Его работа выдает стремление раннего символизма не столько к революционному сокрушению предшествующей культуры, сколько к синтезу противоположностей. Он усматривает у Чехова равноправие природы и человека, — что скоро станет общим местом критики — и принимает его за искомый им самим синтез романтизма и реализма. Через пять лет в книге «О причинах упадка и о новых течениях в русской литературе» Мережковский объявит, что символизм существовал до символизма во всех талантливых произведениях прошлого. К главным достоинствам Чехова Мережковский относит передающееся читателю чувство неопределенности, недосказанности, близкое воздействию музыки. Это «хорошая» неопределенность, — но тут же возникает упрек в «плохой» — в бесплотности чеховских героев-мечтателей: «Остается жалеть, что г-н Чехов обрисовал его <Савку из «Агафьи». — *А. С.*> чересчур эскизными, легкими штрихами, что он не развил этого интересного типа, не прибавил побольше реальных, бытовых черт в его биографию и характер, не превратил поэтического силуэта на фоне зари в живого человека», «фигура монаха Николая походит на один из неуловимых образов почти без контуров, но с понятным, знакомым выражением, которые проносятся перед глазами во время музыки», герои Чехова «никогда не бывают безлич-

ными, но автор изображает их чересчур уж внешними, акварельными чертами». Эти замечания дословно совпадают с тем, в чем будут потом попрекать Мережковского-романиста: его герои бесплотны, идеальны, не касаются земли. Начинающий поэт хочет увидеть свое будущее, и в чеховском зеркале оно действительно отражается — и с хорошей, и с дурной стороны.

О той же принципиальной неопределенности объекта художественной деятельности говорят, в сущности, и статьи Белого. Разницу между «школой Брюсова» (т. е. младшим символизмом) и Чеховым Белый определяет следующим образом. Символисты переходят «от символа-переживания к образу-модели». То есть создают объективный коррелят[24] чувства, референт для них — только подсобное средство выражения. Поэтому вещь никогда не реальна до конца, неопределенна. Чехов, наоборот, «исходя из реального образа, утончая и изучая самый образ видимости... указывает нам на то, что образ этот, в сущности, сквозной». То есть, подход Чехова (что бы ни значило слово «истончать» — антропоморфизировать, лиризовать, помещать в парадоксальный контекст) тоже доказывает, что вещь как бы не вполне реальна. Но выхода ТУДА, в трансцендентное, Чехов не дает, не знает. В терминах перевода ту же мысль можно сформулировать так: символисты переводят чувства, вызываемые запредельными сущностями, на предметный язык, язык вещей, язык трех измерений. Чехов же только знает, что мир данностей, и человеческий язык недостаточен, и потому во всем, что он говорит, чувствуется подтекст или возможность другого кода. Но что значит сообщение на самом деле, он не знает. Таким образом, и символизм, и Чехов говорят о неопределенности объекта. Только для Чехова неопределенна (непонятна, страшна, парадоксальна) действительность, а для символистов — ТОТ МИР, который они никогда не умели назвать, потому что он и есть главный неопределенный объект. Зеркальность здесь достаточно ясна, хотя надо отдать должное Белому: он — один из немногих, кто удержался от полного отождествления — позитивного или негативного — с Чеховым. По Белому, Чехов и символисты как бы приближаются к одной цели с разных сторон, но никогда не совпадают.

А вот доказывать «зеркальность» статьи Маяковского — просто излишне. У футуристов не было никаких «статей», кроме манифестов, любое мнение о других оборачивалось утверждением собственной программы. Маяковский выступает против гуманизма и прагматизма (моральной пользы) как принудительных эстетиче-

[24] В сущности, это понятие, введенное Т. С. Элиотом несколько лет спустя, уже подразумевается в статье Белого о Чехове.

ских критериев. Против абсолютизации содержания, которое для него, как потом и для ранних формалистов, есть только повод для словесного творчества, мотивировка, которая определяется формой и в целом неважна. В одной фразе он намечает и телеологическую историю литературы: «Изменения отношения слова к предмету, от слова как цифры, как точного обозначения предмета к слову — символу и к слову — самоцели», то есть от реалистической референции — к символическому размытому означаемому — и дальше к телосу-футуризму, чистому означающему. Этот процесс, разумеется, воспринимается как освободительный. Все это гораздо лучше выражено другими — футуристами и формалистами — и до, и после Маяковского. Неожиданно только одно — проекция этой парадигмы на чеховские тексты. Маяковский находит следующие точки схождения: «Чехов внес в литературу грубые имена грубых вещей... Чехов — автор разночинцев... Все произведения Чехова — это разрешение только словесных задач». Чехов отразил социальную и, соответственно, языковую дифференциацию, его слово не описательно, а экспрессивно, в пределе — самоценно, независимо от референта. Дело здесь даже не в том, что у Лейкина больше прав на все эти достоинства, а в том, что уже самый ранний Чехов последовательно и целенаправленно избавляется от прямой оценки событий и от языковой игры, и колоритный язык остается привилегией только его героев. Поэтому «революционный» подход Маяковского мало отличается от подхода презираемых им замшелых критиков, которые, не задумываясь, приписывали слова любых героев автору, если этого требовала их концепция. Разница только в том, что старая критика приписывала Чехову чужое содержание, а Маяковский — чужую форму. Мнение настоящего «эстета», не менее Маяковского озабоченного обновлением языка, вероятно, гораздо ближе к истине: «...когда я думаю... отстраненно о Чехове, все, что получается — это мешанина, состоящая из ужасающих прозаизмов, затертых эпитетов, повторов, докторов, неубедительных соблазнительниц и т. д.; и тем не менее именно его книги я взял бы с собой в путешествие на другую планету»[25].

PRO/CONTRA: ФИЛОСОФИЯ

Не все, что написано о Чехове профессиональными философами, имеет отношение к философии.

[25] *Nabokov Vladimir.* Strong Opinions. N. Y., 1973. P. 286.

«Художественную манеру Чехова можно уподобить скорей всего приемам вдумчивого экспериментатора, который делает один за другим различные опыты в целях полнейшего выяснения занимающего его феномена...», — уже знакомая нам мысль, но высказывает ее не Овсянико-Куликовский. Это С. Н. Булгаков — недавний ученый-экономист и марксист, а ныне православный философ — пишет о чеховской философии. В свете всего сказанного выше о зеркальности чеховской критики, нетрудно догадаться, что в этой работе художественный метод будет сопоставляться с научным, а философия окажется православной. И действительно, как и для многих его предшественников, для Булгакова наука родственна искусству: «Запросы мыслящего духа остаются одни и те же и у ученого, и у философа, и у художника... Все решают одно: познай самого себя... *искусство есть мышление*, имеющее одну и ту же великую и общечеловеческую тему, мысль человека о самом себе и своей природе». Меняется только представление об объекте познания: теперь им становится, как и у романтиков, не мир, а сам субъект. Поэтому не случайно то, что Булгаков прибегает к невероятному сравнению Чехова с Байроном, рассматривая первого как сниженный вариант романтического разорванного сознания, одновременного чувства омнипотенции и слабости, причем в качестве субъекта выступают не герои, а сам автор. Однако в конечном итоге работа Булгакова оказывается ценной не этими широковещательными и не верифицируемыми заявлениями, а достаточно конкретными социально-экономическими замечаниями о теме капитализма у Чехова. Экономист судит более обоснованно, чем неофит православия.

Подход ученого — прагматическое понимание искусства как особого вида познания — неизбежно должен привести к пониманию искусства как аллегории или наглядного пособия. Так и получается: с одной стороны, Булгаков отрицает иллюстративность искусства, а с другой, ее же и преподносит читателю, только в красивой риторической обертке: «мыслителю-художнику иногда яснее открыты вечные вопросы, нежели школьному философу, задыхающемуся в книжной пыли своего кабинета, поэту дано глаголом жечь сердца людей так, как не может и никогда не смеет скромный научный специалист... художник говорит простым и для всех доступным языком, художественные образы находят дорогу к каждому сердцу, между тем как для знакомства с идеями философии и науки, помимо досуга, необходима специальная подготовка».

Православная же тенденция вчитывается Булгаковым в чеховский текст по старым рецептам социологической критики: на место общественной «общей идеи» ставится религиозная, и Чехов рас-

сматривается как автор, который показывал только одно: что жизнь без веры — это ужас и смерть (так же, как для других — жизнь без правильного социального устройства, без мышления, «горения» и любой другой формы служения сверхличному).

Если считать, что философский подход — это только высокая степень обобщений, отсутствие анализа или даже акцентированного пересказа конкретных текстов и поиск прямых авторских деклараций, то тогда не только работа Булгакова, но и почти вся чеховская критика подпадет под эту категорию.

Гораздо более интересной оказалась статья другого философа, прямо противоположная по предпосылкам и выводам.

Работа Льва Шестова о Чехове — большая статья «Творчество из ничего» — не то чтобы забыта современным чеховедением, но упоминается редко и в основном в негативном контексте. Чаще всего цитируется знаменитое: «Упорно, уныло, однообразно в течение всей своей почти 25-летней литературной деятельности Чехов только одно и делал: теми или иными средствами убивал человеческие надежды». Как правило, исследователи замечают, что здесь речь должна бы идти не о надеждах, а об иллюзиях[26]. До Шестова примерно то же писал Вениамин Альбов[27]. С его точки зрения, главная тема Чехова — «как неустойчива, обманчива, иллюзорна идеальная сторона человеческой жизни... как этот культурный налет быстро сползает с человека, под влиянием таких ничтожных обстоятельств, как болезнь, страх смерти». Но пытаясь далее определить отношение Чехова к этой теме, Альбов начинал говорить то же, что и многие другие: о великом чеховском сострадании к людям и тоске по общей идее. В результате «тонкий культурный налет» становился все-таки главной ценностью чеховского мира. У Шестова же ни о какой жалости нет ни слова. Более того, для самого Шестова выражение «убийство надежд» не несло отрицательной оценки. Наоборот, только эта черта чеховского творчества позволяла считать Чехова единственным современным писателем, который говорит правду не по принуждению «идеи», а по своей свободной воле[28]. Заглавие статьи о Чехове прямо соотносится с принципиальным положением из «Апофеоза беспочвенности»: «Всякое творение есть творение из ничего»[29].

---

[26] См.: *Катаев В.Б.* Проза Чехова: Проблемы интерпретации. М., 1979. С. 217; *Сухих И.Н.* Проблемы поэтики Чехова. Л., 1987. С. 157.

[27] Именно эту статью сам Чехов выделил из многих других. См.: Примечания.

[28] См.: *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. Л., 1991. С. 66.

[29] Там же. С. 72.

Парадоксальная, ни на кого не похожая интерпретация Шестова тоже «зеркальна», и ее не понять, если не поставить статью о Чехове в контекст всей шестовской философии. По-видимому, самым точным ее определением будет все-таки термин «иррационализм». И в ранних, и в поздних его трудах центральной, как правило, оказывается оппозиция «Умозрение/Откровение». Умозрение (или «Разум»), то есть рациональное мышление, логика, закон причинности, наука, законченные философские системы, включающие в себя и этику, — есть то, что отрицается Шестовым из сочинения в сочинение с огромной энергией. При этом весь аппарат категорий и процессов, выработанных Разумом, по Шестову, представляет собой только реакцию на власть объективных законов мироздания — Необходимости (Ананке). Божественное Откровение, ставшее центром философии Шестова в поздний период, с обретением «почвы», остается практически не определено, может быть, неопределимо. Известен только путь к нему — через преодоление самоочевидностей, власти Необходимости. Уже в ранних работах Шестов осознавал, что это возможно только в предельной, трагической ситуации, «ситуации отчаяния».

Утверждая примат иррационального, Шестов словно стремится убить рационализм в самом изложении мыслей. Он отказывается пользоваться аппаратом посылок и следствий и строит огромные замки из «ничего» — из парадоксов и голого отрицания. Это приводило к тому, что не только материалисты, которым и спорить здесь было не с чем, но иногда даже религиозные философы отказывали шестовской философии в самостоятельной ценности. Тот же С. Н. Булгаков в статье, написанной сразу после смерти философа, замечал: «Философия Шестова представляет собой чистейший рационализм, только с отрицательным коэффициентом, с минусом... Если бы не было этой критики <то есть критики рационализма. — *А. С.*>, то ей просто нечего было бы о себе сказать» [30]. То же отмечал Н. А. Бердяев: «Ясно было, против чего он ведет борьбу. Положительная же форма изложения была затруднена» [31].

Иными словами, можно с некоторым неизбежным огрублением сказать, что квинтэссенция философии Шестова — это чистое отрицание любых рациональных идей, и прежде всего законченных «мировоззрений», претендующих на всеобщность и обязательность, — полная противоположность критике, науке и философии,

---

[30] *Булгаков С. Н.* Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. Шестова // Современные записки. Париж. 1939. № 68.

[31] *Бердяев Н. А.* Основная идея Л. Шестова // Шестов Л. Умозрение и Откровение. Париж, 1964. С. 8.

составившей основу данного сборника. А в чем состоит квинтэссенция творчества Чехова, с точки зрения Шестова? В том, что Чехов «заранее, вперед, отверг всевозможные утешения, метафизические и позитивные». Путь Чехова — путь эмансипации от идей, и именно это значительно и интересно, считает Шестов. Среди героев Чехова Шестова интересуют прежде всего те, кто попал в «ситуацию отчаяния» и вынужден «творить из ничего»: профессор Николай Степанович, Иванов, Лаевский, Войницкий, Коврин. Понятие «творчество из ничего» подразумевает необходимость жить, думать, чувствовать и действовать человеку, полностью разочарованному в тех рациональных идеях, которые раньше определяли его существование. Состояние это, по Шестову, «патологично», но оно дает человеку духовные преимущества и способно сделать его едва ли не гением. И сам Чехов, по мысли Шестова, находился в этой ситуации, но не умер, подобно, Иванову, а продолжал жить, став «кладоискателем», то есть искателем чуда. Таким образом, обращение Шестова к Чехову не случайно: в чеховском творчестве он находит оба основных элемента своей философии: отвержение рационального и поиск чудесного, но только в эстетической сфере, через героев.

Вчитавшись в чеховские тексты, нетрудно найти подтверждение этим мыслям Шестова. Вот герой «Скучной истории» после вопроса Кати: «Что же мне делать?» рассуждает: «Легко сказать “трудись” или “раздай свое имущество бедным” или “познай самого себя” и потому, что это легко сказать, я не знаю, что ответить». Действительно, это позиция человека, вынужденного «творить из ничего»: герой отрицает все утешения — позитивные («трудись») и метафизические («раздай свое имущество бедным» — Евангелие, «познай самого себя» — формула сократической философии). Примеры можно умножить; ясно, что Шестовым замечен и выделен важный аспект «подачи» гносеологической темы у Чехова, явно напоминающий соответствующие построения самого философа. Но видеть в чеховских рассказах «эстетического двойника» шестовской философии вряд ли возможно. Здесь не совпадают сами границы гносеологических сфер исследования.

Для Шестова Необходимость властвует, во-первых, над двумя из трех основных ипостасей человеческого существования — социальной и антропологической. Его иррационализм выступает против абсолютизирования жесткой социальной детерминации и общечеловеческих бед (неизбежности старения, смерти, незащищенности человека перед лицом гибельной случайности и т. д.). А во-вторых, Шестов выступает вообще против объективных законов мироздания, включая, скажем, законы физические. Ему враждеб-

на «любая естественная связь явлений, не допускающая чуда и отнимающая достоверность у священного предания»[32].

По-видимому, здесь Шестов только в первом отношении может оказаться близок к Чехову, который сумел неимоверно расширить «по горизонтали» область изображаемых социальных (в широком смысле) противоречий и углубить их «по вертикали» до общечеловеческих. В чеховских произведениях Необходимость может быть сведена к понятию общепринятой «нормы», и тогда исходному шестовскому инварианту отрицаемого рацио будет соответствовать «ненормальность нормального» (Г. А. Бялый[33]) с его вариантами. Отрицания науки, прогресса, этики как таковой у Чехова, конечно, нет. Но зато у Чехова есть то, что отсутствует у Шестова: понимание взаимной обратимости рационального и иррационального. Герои Чехова, поступая «разумно» со своей точки зрения, сплошь и рядом совершают поступки бессмысленные с других, чуждых им точек зрения. Это касается не только героев, одержимых идеей (Лида Волчанинова, Коврин и др.), но и героев «бессознательных». Вспомним письмо из рассказа «На святках», написанное «самой пошлостью». В этом письме пересказывается военный устав, и это мотивировано в тексте:

> «— Чем твой зять там занимается? — спросил Егор.
>
> — Он из солдат, батюшка, тебе известно, — ответил слабым голосом старик. — В одно время с тобой со службы пришел. <...>
>
> Егор подумал немного и стал быстро писать».

Поступок даже такого героя субъективно осмыслен: очевидно, с его точки зрения «разумно» напомнить другому солдату об уставе. Но в контексте это становится бессмысленным до абсурда. И тем не менее письмо выполнило свою функцию: до Ефимьи доходит эмоциональный импульс сострадания, бессмыслица не помешала смыслу. Взаимные переходы «разумного» в «неразумное» и обратно часто оказываются связаны с темой некоммуникабельности. Эта иррационалистская тема всегда осложнена у Чехова тем, что каждому из субъектов неудавшейся коммуникации были изначально присущи вполне рациональные намерения.

Что же касается рефлектирующих центральных героев, попадающих в «ситуацию отчаяния», то их иррациональные действия, как правило, не имеют последствий. Так происходит после «воробьиной ночи» Николая Степановича, после выстрела Войницкого

---

[32] *Шестов Л.* Умозрение и Откровение. С. 190.

[33] См.: *Бялый Г. А.* Русский реализм конца XIX века. Л., 1973. С. 19—22.

и во многих других случаях[34]. Отчаянный порыв сменяется подавленностью и безразличием. Наверное, отсюда эпиграф из Бодлера в статье Шестова о Чехове: «Покойся, мое сердце, спи сном бессловесной твари».

Шестов, по-видимому, чувствовал, что чеховские тексты шире его интерпретации. Это доказывается тем, что именно по отношению к ним появляются такие строки: «Есть в мире какая-то непобедимая сила, давящая и уродующая человека — это ясно до осязаемости. Малейшая неосторожность, и самый малый, как и самый великий, становится ее жертвой. Обманывать себя можно только понаслышке. Но кто однажды побывал в железных лапах необходимости, тот навсегда утратил вкус к идеалистическим самообольщениям». Шестов чаще пользовался другой метафорой для Необходимости, взятой из «Записок из подполья», — Стена, неподвижное, непреодолимое препятствие. Здесь же она именуется «непобедимой силой, давящей и уродующей человека», то есть одушевляется, наделяется способностью к действию. И, как ни странно, в текстах Чехова — тех, которые Шестов не разбирал и вряд ли заметил — находятся точные параллели к этому образу. Такова «невидимая гнетущая сила», которая сковывает природу в «Степи»; такова явная метафора Необходимости — «спокойное зеленое чудовище», стремящееся поглотить жизнь Веры Кардиной («В родном углу»); такова «неизвестная таинственная сила», создавшая алогичный мир рассказа «Случай из практики». Неадекватная во многих отношениях интерпретация Шестова неожиданно затрагивает глубинные пласты чеховского мира.

Видимо, это не случайно. Шестов почувствовал поглощенность Чехова проблемой человеческого познания, и именно это позволило ему искать «в чеховских писаниях критериум наиболее незыблемых истин и предпосылок нашего познания».

Но было и другое сходство двух авторов — в самом типе мышления, который можно назвать «дискретно-парадоксальным». Лев Шестов мыслил законченными в своей парадоксальности фрагментами. Господствовавшее при этом отрицание было подчинено задаче «не успокаивать, а смущать людей»[35]. Отрицая самоочевидное, Шестов обращался к самым разным областям познания, и неизбежно больше задавал вопросов, чем давал ответов. Лучшей философской параллели множественности чеховских рассказов трудно подобрать. Оба будто стремятся на как можно более широком материале выразить не столько рациональное «мировоззрение»,

---

[34] См. об этом: *Чудаков А. П.* Поэтика Чехова. М., 1971. С. 213—214.

[35] *Шестов Л.* Апофеоз беспочвенности. С. 52.

сколько иррациональное мироощущение, допускающее множество «правд». В «Апофеозе беспочвенности», который писался параллельно с «Творчеством из ничего», Шестов провозгласил, что величайшим заблуждением человечества до сих пор была презумпция единственности истины. Он утверждал множественность истин — метафизических и эмпирических. И эти истины открываются только отдельным индивидуальностям — людям в их личной ипостаси. «Истин столько же, сколько людей на свете» [36].

Здесь предельно абстрактный Шестов смыкается с предельно конкретным Чеховым. Философию Шестова многие не принимали, но никто не отрицал его чисто литературного дарования. Шестов всякую мысль воспринимал как высказанную кем-то, он мыслил образами героев, не отрывая при этом философии от личности философа. Его герои наделялись своеобразными «речевыми партиями», которые варьировались из книги в книгу: «упражнение в смерти» Платона, «самое важное» Плотина, «любовь к судьбе» Ницше, «только верою» Лютера и т. д. Речевые партии складывались в бесконечную бессюжетную драму познания — лучший в философии аналог чеховской драматургии. Правда, в отличие от чеховского, в шестовском мире в поздний период появляется центр, к которому все стремится, — Бог, делающий невозможное возможным. Но это своевольный Бог, слишком похожий на человека. «Бог, поскольку он не может ничем определить индивидуальное волеизъявление или придать ему смысл, не может и ограничить волю личности» [37], — отмечает Р. А. Гальцева. Бог в качестве героя — такое, конечно, невозможно в чеховском мире. Но все же функция шестовского Бога здесь присутствует — в виде тех самых надежд, убийцей которых Шестов считал Чехова. Есть у Чехова «гармонические» фрагменты, когда отчаявшиеся герои все же надеются. Таковы финалы «Дамы с собачкой», «Дяди Вани», «Трех сестер» и целый ряд других эпизодов. В этой отчаянной надежде на осуществление невозможного и заключено самое глубокое родство писателя и философа.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ: ПРОБЛЕМА ГРАНИЦЫ

Какова же природа текста, в котором находят себя столь разные читатели? Для того чтобы ответить на этот вопрос, надо учесть то обстоятельство, что читатели были не просто разными по личным

[36] Там же. С. 165.

[37] *Гальцева Р.А.* Очерки русской утопической мысли XX века. М., 1992. С. 109.

вкусам, — их пристрастия определялись тяготением к полярным культурным парадигмам: реалистической, принадлежащей к «первичным» стилям, и символистской, принадлежащей ко «вторичным» [38]. Й.-Р. Дёринг и И. П. Смирнов, развившие в свое время это лихачевское противопоставление [39] (восходящее, в свою очередь, к Вёльфлину и Жирмунскому), в качестве глобальных оппозиций сменяющих друг друга систем называют следующие. Вторичным стилям (романтизм, символизм) свойственно рассматривать мир как текст, свое как чужое, осмыслять объект в качестве субъекта познания, возводить природу в ранг культуры. Первичные (реализм, авангард), наоборот, воспринимают текст как часть мира, продолжение фактической действительности; чужое как свое, субъект осмысляется в качестве объекта познания, культура возводится в ранг природы. Понятно, что текст, который может стать своим и для тех, и других, должен находиться «вне стилей», то есть либо не поддаваться описанию с помощью этих предельно широких оппозиций, либо вбирать в себя черты обоих, и потому быть парадоксальным a fortiori. Первое, по-видимому, невозможно, второе — вполне вероятно для переходных авторов. Чеховская поэтика одновременно создает эффект реальности и разрушает всякую структурность. Разомкнутость, открытость начал и концов, тотальная случайностность, отсутствие иерархии и ослабление каузальности лишают мир той упорядоченности и целенаправленности, которую предполагают оба стиля, отождествляя мир и текст. Субъектно-объектные отношения усложняются сходным образом, особенно в поздний период чеховского творчества, когда безоценочное повествование вбирает в себя множество точек зрения героев, каждый из которых по-своему прав и не прав. Приемы олицетворения и лиризация парадоксальным образом сочетаются с эффектом реальности: говоря словами Белого, Чехов «истончает» реальность, вызывает ощущение присутствия иного смысла, то есть текстуализирует свой мир, но никогда не называет его значения. Изображенное становится не миром и не текстом или тем и другим одновременно — отсюда голоса осуждения или, наоборот, восхищения, которые раздаются с обеих сторон границы, на которой стоит Чехов.



[38] Если принять во внимание статью Маяковского, то можно говорить и о постсимволизме, который тоже относится к первичным стилям.

[39] См.: *Дёринг Й.-Р., Смирнов И. П.* Реализм: диахронический подход // Russian Literature. VIII—1. January 1980. С. 1—40.

КОММЕНТАРИИ

Источники цитат из произведений и писем Чехова даются в тексте комментариев по изданию: *Чехов А. П.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., Наука, 1974—1983. Серия писем обозначается П.

Статья Н. К. Михайловского «Кое-что о г-не Чехове» прокомментирована Б. В. Авериным, статья А. С. Долинина «О Чехове (Путник-созерцатель)» — И. Н. Сухих, статья Б. М. Эйхенбаума «О Чехове» — А. П. Чудаковым, статья Д. С. Мережковского «Чехов и Горький» — А. Д. Степановым и И. Н. Сухих. Остальные статьи прокомментированы А. Д. Степановым.

К. К. Арсеньев

Беллетристы последнего времени. А. П. Чехов — К. С. Баранцевич — Ив. Щеглов <отрывок>

Впервые: Вестник Европы. 1887. № 12. С. 766—776. В настоящем издании печатается только первая часть статьи, посвященная Чехову. Печатается по первой публикации.

Арсеньев Константин Константинович (1837—1919) — критик, публицист, государственный и земский деятель. Постоянный сотрудник «Вестника Европы» с момента его основания (1866), в 1903—1916 гг. — редактор. Писал о современной русской и зарубежной литературе. Был близок к культурно-исторической школе.

[1] Всего один безупречный сонет стоит поэмы (*фр.*). Из трактата Н. Буало «Поэтическое искусство» (песнь 2).

[2] «Рассказы по понедельникам» (*фр.*). Сборник А. Доде 1873 г., посвященный в основном войне 1870—1871 гг.

[3] Сборник Чехова назывался «В сумерках» и вышел в 1887 г.

[4] Сборник «Пестрые рассказы» вышел в 1886 г. Он не был первым: ему предшествовали не вышедший в свет сборник «Шалость» (1882) и сборник «Невинные речи» (1884). См. об этом: Сборники Чехова. Межвузовский сб. / Отв. ред. А. Б. Муратов. Л., 1990.

[5] Чем безумнее, тем любезнее (*нем.*).

[6] Рассказ «Новинка. (Вниманию гг. винтеров)» (1884) был в издании Маркса переименован в «Винт».

[7] Имеются в виду следующие строки: «Смертельный яд его лобзанья / Мгновенно в грудь ее проник. / Мучительный, ужасный крик / Ноч-

ное возмутил молчанье. / В нем было все: любовь, страданье, / Упрек с последнею мольбой / И безнадежное прощанье — / Прощанье с жизнью молодой» (*Лермонтов М. Ю.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1958. С. 107).

[8] Рассказ назывался «У предводительши» (1885).

[9] Из рассказа «Мечты» (1886; 5, 396).

[10] Из рассказа «Агафья» (1886; 5, 26).

[11] Из рассказа «Враги» (1887; 6, 37).

[12] Неточная цитата. У Чехова: «И подобные мысли, легкие и расплывчатые, какие приходят только в утомленный, отдыхающий мозг, стали бродить в голове Евгения Петровича; являются они неизвестно откуда и зачем, недолго остаются в голове и, кажется, ползают по поверхности мозга, не заходя далеко вглубь» (6, 98).

[13] «Мой стакан мал, но я пью из своего стакана» — из «Посвящения Альфреду Т.», драматической поэмы «Уста и чаша» (Coupe et les livres) Альфреда де Мюссе (1832).

Д. С. Мережковский

Старый вопрос по поводу нового таланта

Впервые: Северный вестник. 1888. № 11. С. 77—99. Печатается по: *Мережковский Д. С.* Эстетика и критика: В 2 т. Т. 1. Москва—Харьков, 1994. С. 58—86.

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866—1943). Д. С. Мережковскому принадлежит целый ряд работ о Чехове. Данная статья — дебют Мережковского-критика, вызвавший реакцию Чехова (см.: П3, 54—55); Помимо этой работы, Мережковский написал также: «О Чехове» (Весы. 1905. № 11. С. 11—26); Грядущий Хам. Чехов и Горький. СПб., 1906. С. 41—101; А. П. Чехов // Юбилейный чеховский сборник. М., 1910. Об отношениях Чехова с Мережковским и Гиппиус и различии творческих установок см.: *Толстая Е.* Поэтика раздражения. М., 1994. С. 151—279; *Чудаков А. П.* Чехов и Д. С. Мережковский: два типа художественного сознания // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 50—68; Письма Д. С. Мережковского к А. П. Чехову // Там же. С. 258—267.

[1] Имеется в виду статья Герберта Спенсера «О происхождении и назначении музыки» (1857).

[2] Имеются в виду сборники «В сумерках» (1887, 2-е изд. — 1888) и «Рассказы» (1888).

[3] Из стихотворения Е. А. Баратынского «На смерть Гете» (1832).

[4] Неточная цитата из «Пира во время чумы» Пушкина.

[5] Из рассказа «Агафья» (1886; 5, 33).

[6] Неточная цитата из повести «Степь» (1888; 7, 65).

[7] Имеются в виду рассказы «Мечты», «Святою ночью», «На пути», «Поцелуй» и «Агафья».

[8] Из стихотворения Я. П. Полонского «В прилив».

[9] Чеховский рассказ назывался «В суде».

[10] «Возмездие» — сборник гражданских стихов В. Гюго (1853).

[11] непременное, неисключаемое (*лат.*).

[12] Из баллады Шиллера «Граф Габсбургский» (1803) в переводе В. А. Жуковского.

Н. К. Михайловский

Об отцах и детях и о г-не Чехове

Впервые: Русские ведомости. 1890. № 104. Включено в сборник Михайловского «Литература и жизнь» (СПб., 1892) и его Сочинения (СПб., 1897. Т. 6. С. 771—784). Печатается по: *Михайловский Н. К.* Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 594—607.

Михайловский Николай Константинович (1842—1904) — знаменитый публицист и литературный критик, один из столпов русской социологической критики. См. его книги: Литературно-критические статьи. М., 1957; Статьи о русской литературе XIX—начала XX века. Л., 1989. Здесь публикуются две наиболее известные статьи о Чехове из большого числа работ Михайловского (см.: «Палата № 6» // Сочинения. СПб., 1897. Т. 6; «Мужики» г-на Чехова // Русское богатство. 1897. № 6; О страшной силе г-на Novus'а, о моей робости и некоторых недоразумениях // Русское богатство. 1897. № 11 и др.). О сложном отношении Чехова к Михайловскому см., например: *Бялый Г. А.* Чехов и русский реализм. Л., 1981. С. 102—173; *Толстая Е.* Поэтика раздражения. М., 1994. С. 57—150.

[1] *Шелгунов* Николай Васильевич (1824—1891) — критик и публицист, продолжатель дела «реальной критики» 60-х гг.

[2] В 1886—1890-х гг. на страницах «Русской мысли» публиковались «Очерки русской жизни» Шелгунова, полемизировавшие, в частности, с теорией «малых дел», рупором которой была газета «Неделя».

[3] См.: *Михайловский Н. К.* Сочинения. СПб., 1897. Т. 6. С. 652.

[4] См.: *В. Б.* (*В. Бирюкович*). Отцы и дети нашего времени // Неделя. 1890. № 5.

[5] *Гайдебуров* Павел Александрович (1841—1893) — публицист, с 1876 г. — редактор-издатель «Недели».

[6] *Р. Д.* (*Р. А. Дистерло*). Новое литературное поколение // Неделя. 1888. № 13 и 15. Барон Роман Александрович Дистерло (1859—?) — постоянный критик «Недели» с середины 1880-х гг. Реакция Чехова на статью Дистерло была иронической: «Итак, мы пантеисты!, с чем Вас и поздравляю» (письмо к И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 18 апреля 1888 г. (П2, 248)).

[7] Аллюзии на роман В. А. Слепцова «Трудное время» (1865).

[8] Салтыков-Щедрин «громил и осмеивал» эту позицию в «Пестрых письмах», «Благонамеренных речах», «Пошехонских рассказах» и др.

[9] См.: *Михневич В. О.* Театр и музыка (Бенефис Савиной) // Новости и биржевая газета. 1890. № 13. У Михневича говорится мягче: «...если не устарел, то во всяком случае не по вкусу нынешнему зрителю». Михне-

вич Владимир Осипович (1841—1899) — журналист, критик. Резкая оценка Михневича («осел Михневич») есть в письмах Чехова (П3, 98).

[10] *Потехин* Алексей Антипович (1829—1908) — писатель, драматург. Пьесы Потехина были популярны в 60-х гг. Тогда же в журналах печатались злободневные пьесы его брата Николая Потехина.

[11] Сборник «Хмурые люди» вышел в марте 1890 г.

[12] В сборник «Хмурые люди» входил рассказ «Володя» (1887), в котором говорится о самоубийстве гимназиста.

[13] 30-летие литературной деятельности Н. А. Лейкина праздновалось 13 апреля 1890 г.

[14] *Салтыков-Щедрин М. Е.* Пестрые письма. Письмо 1.

[15] *Пирогов* Николай Иванович (1810—1881) — хирург, ученый, публицист, общественный деятель, основоположник военно-полевой хирургии; *Кавелин* Константин Дмитриевич (1818—1885) — юрист, историк, социолог, публицист и общественный деятель 60-х гг.

[16] Реминисценция из басни Крылова «Орел и куры», которую цитирует герой «Скучной истории» (7, 296).

В. Л. Кигн (Дедлов)

Беседы о литературе

Впервые: Книжки «Недели». 1891. № 5. С. 195—219. В настоящем издании публикуется только фрагмент, посвященный Чехову. Печатается по первой публикации.

Кигн Владимир Львович (псевдоним — Дедлов; 1856—1908) — прозаик, публицист, критик. Получил известность путевыми очерками и лиризованной автобиографической прозой. С 1882 г. — постоянный критик «Недели» (см.: Беседы о литературе // Книжки «Недели». 1891. № 1—5). Вел полемику с «эпигонской», по его мнению, критикой Н. К. Михайловского и В. А. Гольцева; поднимал на щит «маленьких» писателей, несправедливо третируемых критикой. Чехов (с которым Кигн был знаком с 1892 г.) был для него примером писателя, сумевшего одержать победу над убогим «направленством» критики. Помимо данной работы, Кигну принадлежит первое мемуарное упоминание о Чехове (статья об «обеде беллетристов» в газ. «Оренбургский край», 1893, 31 января) и статья памяти Чехова (А. П. Чехов // Русский вестник. 1904. № 9).

[1] Речь идет о сборнике «Пестрые рассказы», вышедшем в мае 1886 г.

[2] Первый рассказ Чехова в «Новом времени» («Панихида») был опубликован 15 февраля 1886 г.

[3] Чехов дебютировал в «Северном вестнике» (и в толстых журналах вообще) повестью «Степь» в марте 1888 г.

[4] Первая редакция «Иванова» была поставлена в театре Корша еще в 1887 г., вторая — в Александринском театре в начале 1889 г.

[5] Из повести «Скучная история» (1889).

[6] Речь идет о главках 1—5 из 8 части «Анны Карениной», рисующих отъезд Вронского на Балканы во время сербской войны.

[7] См. примеч. 13 к статье А. Измайлова.

[8] Имеются в виду романы А. К. Шеллера (1838—1900), писавшего под псевдонимом А. Михайлов: «Гнилые болота» (1863) и др.

[9] *Златовратский* Николай Николаевич (1845—1911) — прозаик и публицист народнического направления, активный участник «Отечественных записок» и «Русского богатства».

[10] Рассказ Златовратского «Мои видения. Рассказ одного маленького человека» (Русская мысль. 1885. № 4) написан под сильнейшим влиянием учения Толстого.

[11] *Башкирцева* Мария Константиновна (1860—1884) — художница, автор знаменитого «Дневника» (русск. изд. 1893 г.), ставшего культовым для многих деятелей искусства следующего поколения.

М. А. Протопопов

Жертва безвременья

Впервые: Русская мысль. 1892. № 6. С. 95—122. Печатается по первой публикации.

Протопопов Михаил Алексеевич (1848—1915) — критик. В конце 1880-х заведовал библиографическим отделом в «Северном вестнике». В 1890—1900-х гг. сотрудник «Русской мысли». Близок к народнической критике. Помимо данной статьи, Протопопов писал о Чехове в «Письмах о литературе» (Русское богатство. 1892. № 2. Письмо 3, ч. 2). Мнение Чехова о Протопопове выражено в письме Суворину от 24 февраля 1893 г.: «Протопопова я не люблю: это рассуждающий, тянущий жилы из своего мозга, иногда справедливый, но сухой и бессердечный человек. Лично я с ним не знаком и никогда его не видел; он писал обо мне часто, но я ни разу не читал. Я не журналист: у меня физическое отвращение к брани, направленной к кому бы то ни было; говорю — физическое, потому что после чтения Протопопова, Жителя, Буренина и прочих судей человечества у меня всегда остается вкус ржавчины, и день мой бывает испорчен» (П5, 173). В чеховедении бытует мнение, что любовник Наташи в «Трех сестрах» назван «в честь» Протопопова.

[1] Источник цитаты найти не удалось.

[2] Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Дума» (1838).

[3] Из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо».

[4] *Хвощинская* (по мужу Зайончковская, псевдоним — В. Крестовский; 1824—1889) Надежда Дмитриевна — писательница. Вероятно, имеется в виду последний роман Хвощинской — «Вьюга» (1889).

[5] *Горбунов* Иван Федорович (1831—1895) — писатель, актер, автор и исполнитель популярных сценок из народной жизни. О какой сценке Горбунова идет речь, установить не удалось.

[6] Источник цитаты найти не удалось.

[7] Из поэмы Некрасова «Саша», гл. 1 (1855).

[8] Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива» (1837).

[9] с досады (*фр.*).

[10] Название цикла М. Е. Салтыкова-Щедрина.

[11] Источник установить не удалось.

[12] Протопопов цитирует «Скучную историю» по первой публикации в «Северном вестнике». Впоследствии эти слова были исключены Чеховым (7, 570).

[13] Фрагмент рассказа «Именины» (1888), исключенный Чеховым в отдельном издании 1892 г., возможно, с учетом замечаний А. Н. Плещеева (7, 547—548, 654).

[14] Имя еще не создает вещи (*фр.*).

[15] Из стихотворения Пушкина «26 мая 1828. (Дар напрасный, дар случайный...)».

[16] Парафраза слов ап. Павла: «И если я раздам все имение мое и отдам тело мое на сожжение, а любви не имею, нет мне в том никакой пользы» (1 Кор. 13:3).

[17] Парафраза слов Христа: «Что вы зовете Меня: Господи! Господи! — и не делаете того, что Я говорю?» (Лук. 6:46).

[18] Кто много обнимает, мало схватывает (*фр.*). Пословица, аналогичная русской: «За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь».

[19] Из стихотворения П. А. Вяземского «Смерть жатву жизни косит, косит...» (1840).

[20] Слова Писателя из стихотворения «Журналист, читатель и писатель» (1840).

[21] *Маркевич* Болеслав Михайлович (1822—1884) — писатель. Имел широкую известность как светский лев, балагур, актер-любитель, в то же время был влиятельным чиновником. Идеализация дворянства (особенно — поместного, а не служащего), действительно, присуща статьям и романам Маркевича. В письмах и «Осколках московской жизни» Чехова содержатся многочисленные язвительные замечания в адрес Маркевича.

[22] Имеется в виду газета «Новое время».

[23] Реминисценция из Некрасова: «От ликующих, праздно болтающих, / Обагряющих руки в крови, / Уведи меня в стан погибающих / За великое дело любви» («Рыцарь на час» (1860)).

[24] Если дело сердца — всегда ставить вопросы, то дело разума — всегда их решать (*фр.*).

[25] *Калам* Александр (1810—1864) — швейцарский художник-романтик, автор детально разработанных величественных горных пейзажей.

[26] *Гогарт* (Хогарт, Hogarth) Уильям (1697—1764) — английский художник, славу которому создали сатирические бытовые картины и гравюры.

[27] Из стихотворения Некрасова «Сеятелям» (1876).

[28] Беспорядочный художник Череванин — герой романа Н. Г. Помяловского «Молотов» — произносит указанные слова в ответ на призыв Молотова «изменить себя» (см.: *Помяловский Н. Г.* Мещанское счастье. Молотов. Очерки бурсы. М., 1987. С. 138).

[29] Из стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» (1829).

[30] Суров закон, но это закон (*лат.*).

[31] Ср.: «Все на свете сем превратно, / Все на свете суета» (*Майков Вас.* Ода о суете мира к Александру Петровичу Сумарокову (1875)).

[32] Профессор *Манасеин* Вячеслав Авксентьевич (1841—1901) — выдающийся терапевт и публицист, редактор газеты «Врач», получил известность как защитник этических начал во врачебной деятельности; профессор *Балинский* Иван Михайлович (?—1902) — выдающийся психиатр; доктор *Чечотт* Оттон Антонович (1842—?) — врач-психиатр.

[33] Здесь — не больше и не меньше (*фр.*).

[34] *Шиллер.* Иоанна Д'Арк / Пер. В. А. Жуковского (1820).

А. М. Скабичевский

Есть ли у г-на А. Чехова идеалы?

Впервые: Сочинения. СПб., 1892. Т. 2. С. 793—832. Печатается по первой публикации.

Скабичевский Александр Михайлович (1838—1910) — критик и историк литературы. Печатался с 1859. Сотрудник многих либеральных изданий: «Отечественных записок» (1868—1884), в 1880—1890-е гг. — «Северного вестника», «Русского богатства», «Русской мысли», «Мира Божьего», газет «Биржевые ведомости», «Новости» и др. Писал о всей текущей литературе. Наиболее известны «Очерки развития прогрессивных идей в нашем обществе» (опубл. в «Отечественных записках», 1870—1872), «Беллетристы-народники» (1888), «История новейшей русской литературы» (СПб., 1891; 4-е изд. — СПб., 1900), «Очерки истории русской цензуры (1700—1863)» (1892), ряд биографий. Убежденный критик-публицист, нравственный ригорист. Ряд статей Скабичевского о Чехове и Горьком стал классическим примером непонимания новаторства русской критикой. По свидетельству Бунина, Чехов до конца дней не мог забыть предсказания Скабичевского, что он умрет под забором (см.: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 480; имелась в виду статья без подписи в «Северном вестнике», 1886, кн. 6). Отношение Чехова к Скабичевскому видно из его писем: «Я Скабичевского никогда не читаю... Не понимаю, для чего это пишется. Скабичевский и К° — это мученики, взявшие на себя добровольно подвиг ходить по улицам и кричать: "Сапожник Иванов шьет сапоги дурно!" и "Столяр Семенов делает столы хорошо!" Кому это нужно?» (Ф. А. Червинскому. 2 июля 1891 г., П3, 245). «Зачем Скабичевский ругается? Зачем этот тон, словно судят они не о художниках и писателях, а о арестантах?» (А. С. Суворину. 24 февраля 1893 г., П5, 173). Всего Скабичевским было опубликовано около 20 статей о Чехове, в основном, без заглавий, в рамках постоянных газетных и журнальных рубрик, которые он вел. Публикуемая статья дает наглядное представление об обычном методе Скабичевского — свободном пересказе текстов с минимальными выводами.

[1] Дальнейшее изложение содержит пересказ текстов Чехова, полный незакавыченных цитат, иногда с искажениями и вставками.

[2] Ср. аналогичное мнение А. Волынского и М. Никитина в статьях в наст. сборнике.

[3] Громова.

[4] Источник цитаты обнаружить не удалось.

[5] Неточная отсылка к началу «Шинели» Гоголя.

[6] В тексте «Рассказа неизвестного человека» нет указаний на то, что героиню выдали за «престарелого» чиновника.

П. П. Перцов

Изъяны творчества

Впервые: Русское богатство. 1893. № 1. С. 47—71. Печатается по первой публикации. Первоначальное заглавие данной статьи было «Беллетристический nature mort», однако Н. К. Михайловский сменил его на «Изъяны творчества».

Перцов Петр Петрович (1868—1947) — критик, публицист, искусствовед, поэт. В 1892—1893 гг. сотрудник «Русского богатства», находился под влиянием Н. К. Михайловского (к этому времени принадлежит публикуемая статья). Затем разочаровался в идеалах народничества, проповедовал в провинциальной прессе «начала идеализма» в духе 1840-х гг. (Письма о поэзии. СПб., 1895). В конце 1890-х был близок к символистам, занимался издательской деятельностью. С 1897 г. до конца жизни работал над философским трудом «Основания космономии», склонялся к неославянофильству. Постоянный автор «Нового времени» в 1900—1910-е гг.

[1] Из «Введения» в цикл М. Е. Салтыкова-Щедрина «Мелочи жизни» (1886—1887). См.: *Салтыков М. Е.* (*Н. Щедрин*). Полное собрание сочинений. СПб., 1895. Т. 5. С. 12.

[2] Очевидно, имеется в виду следующий фрагмент из «Мертвых душ»: «Да, мои добрые читатели, вам бы не хотелось видеть обнаруженную человеческую бедность. Зачем, говорите вы, к чему это? Разве мы не знаем сами, что есть много презренного и глупого в жизни?» (гл. 11).

[3] Неточная цитата из стихотворения Некрасова «Школьник» (1856). У Некрасова: «Не бездарна та природа, / Не погиб еще тот край, / Что выводит из народа / Столько сильных то и знай».

[4] Источник цитаты обнаружить не удалось.

[5] Из баллады Шиллера «Граф Габсбургский» (1803) в переводе В. А. Жуковского.

[6] Неточная цитата из статьи Н. К. Михайловского «Об отцах и детях и о г-не Чехове» (1890). См. в наст. изд.

[7] «Взбаламученное море» (1863) А. Ф. Писемского и «Марево» (1864) В. П. Клюшникова — антинигилистические романы, единодушно признаваемые современниками художественно слабыми.

[8] И. Н. Потапенко, равно как и упоминаемые далее Вас. И. Немирович-Данченко, Д. Н. Мамин-Сибиряк и П. Д. Боборыкин, были наиболее плодовитыми русскими беллетристами.

[9] Фрагмент из повести «Степь» (1888; 7, 46).

[10] Фрагмент журнального варианта рассказа «Именины» (1888), исключенный в отдельном издании (7, 548).

[11] Фрагмент журнального варианта рассказа «Именины» (1888), исключенный в отдельном издании (7, 541).

[12] При сокращении рассказа Чехов учел упреки А. Н. Плещеева в подражании Толстому. См. об этом: (7, 656).

[13] «Иисус сказал: славлю Тебя, Отче, Господи неба и земли, что Ты утаил сие от мудрых и разумных и открыл то младенцам» (Мф. 11:25).

[14] В тексте «Иванова» нет прямых данных, говорящих о том, что Львов влюблен в Сарру. Однако эта «версия» часто использовалась в постановках пьесы.

[15] противоречие в объекте (*лат.*).

[16] Из поэмы Пушкина «Полтава» (песнь вторая).

[17] Источник цитаты обнаружить не удалось.

[18] пресыщенность жизнью (*лат.*).

[19] Источник цитаты обнаружить не удалось.

[20] А. М. Скабичевский (Новости и биржевая газета. 1892. № 341. 10 дек.).

[21] Позволяйте делать (кто что хочет), позволяйте идти (кто куда захочет) (*фр.*). Положение французских экономистов сер. XVIII в. — невмешательство государства в дела свободного рынка.

[22] разумное основание, смысл (*фр.*).

[23] благие пожелания (*лат.*).

[24] Имеется в виду барон Роман Александрович Дистерло (1859—?) — постоянный критик «Недели» с середины 1880-х гг., противник «направления 1860-х».

[25] Так называлась статья М. А. Протопопова (см. в наст. сб.).

[26] неведомая земля (*лат.*).

[27] Из вступления к «Евгению Онегину».

[28] Побеждать, Ганнибал, ты умеешь, но не умеешь воспользоваться победой (*лат.*). См.: *Тит Ливий*. История. XXII, 51.

А. Л. Волынский

Литературные заметки. III—IV

Впервые: Северный вестник. 1893. № 5. С. 130—141. Печатается по первой публикации.

Волынский Аким Львович (Хаим Лейбович Флексер; 1861—1926) — критик, историк и теоретик искусства. В 1889—1899 — ведущий критик и идеолог «Северного вестника», вел постоянный отдел «Литературные заметки». Вел «борьбу за идеализм», модернизацию народничества, автономию критики от публицистики (кн. Борьба за идеализм. СПб., 1900). Автор ряда работ по истории русской критики (Русские критики. СПб., 1896), переоценивающих литературно-критический канон. Автор многочисленных работ о русских писателях (Лесков, Достоевский, символисты), посвященных, в основном, религиозно-философской проблематике. Помимо публикуемых работ, Волынскому принадлежит статья о «Дуэли» (Литературные заметки. «Дуэль», повесть А. П. Чехова // Северный вестник. 1892. № 1. С. 177—181), а также ряд заметок. О взаи-

моотношениях Чехова и Волынского см.: *Толстая Е.* Поэтика раздражения. М., 1994. С. 325—362.

[1] Дальнейшее свободное изложение рассказов Чехова содержит многочисленные незакавыченные цитаты, часто искаженные.

[2] *Ясинский* (псевдоним — Максим Белинский) Иероним Иеронимович (1850—1931) — писатель. Первоначально либеральный автор, в конце 1880-х сменил вехи (сотрудничал в «Новом времени» с 1888 г.) и стал приобретать репутацию беспринципного человека. Наибольшую известность охранительные романы Ясинского получили уже в 1900-е гг.

[3] В чеховском рассказе Зинаида Федоровна не становится любовницей Неизвестного.

В. А. Гольцев

А. П. Чехов. Опыт литературной характеристики

Впервые: Русская мысль. 1894. Кн. 5. С. 39—52. Печатается по: *Гольцев В. А.* Литературные очерки. М., 1895. С. 18—45.

Гольцев Виктор Александрович (1850—1906) — публицист, литературный критик, общественный деятель, историк и экономист. С 1878 г. — сотрудник газет «Русский курьер», «Московский телеграф», «Русские ведомости», «Курьер»; журналов «Вестник Европы», «Русское богатство», «Дело» и др. Активный участник журнала «Русская мысль» с момента его основания (1880), впоследствии — редактор. Ставил целью объединение демократической оппозиции на конституционалистской платформе. Вел основные разделы журнала, в т. ч. «Из литературных наблюдений» (с 1893). В многочисленных критических статьях защищал наследие 1860-х гг. Дружил с Чеховым, начиная с 1892 г. Помимо данной статьи, Гольцеву принадлежат также: Дети и природа в рассказах А. П. Чехова и Короленко. М., 1904; А. П. Чехов. 2 июля 1904 г. // Русские ведомости. 1905. № 176; Памяти Чехова // Русские ведомости. 1906. № 170.

[1] Источник цитаты установить не удалось.

[2] Цитаты из статьи Н. К. Михайловского «Об отцах и детях и о г-не Чехове» (1890) — см. в наст. сб..

[3] См.: *Михайловский Н. К.* Случайные заметки // Русские ведомости. 1892. № 335. 4 дек.

[4] См. примеч. 2.

[5] Здесь и далее — цитаты из статьи К. К. Арсеньева «Беллетристы последнего времени. А. П. Чехов.—К. С. Баранцевич.—Ив. Щеглов» (1887) — см. в наст. сб.

[6] См.: *Созерцатель* (*Л. Е. Оболенский*). Обо всем (Критические заметки). «Иванов», драма А. Чехова // Русское богатство. 1889. № 3. С. 199.

[7] *Оболенский Л. Е.* Обо всем // Русское богатство. 1892. № 12. С. 166—196.

[8] См.: *Добролюбов Н. А.* Что такое обломовщина? // Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1962. Т. 4. С. 312—313.

[9] Источник цитаты установить не удалось.

[10] Имеется в виду рассказ «Устрицы» (1884).

[11] Имеется в виду рассказ «Спать хочется» (1888).

[12] См.: *Левитов А. И.* Степные очерки. М., 1874. С. 115—116.

[13] Эта мысль была впервые высказана Р. А. Дистерло в статье «Новое литературное поколение» (Неделя. 1888. № 13 и 15, 27 марта и 10 апр.).

[14] Из рассказа «Дома» (1887; 6, 98). Курсив Гольцева.

[15] См.: *Скабичевский А. М.* Литературная хроника // Новости и биржевая газета. 1894. № 47. 17 февр.

Пл. Н. Краснов

Осенние беллетристы. II. Ан. П. Чехов

Впервые: Труд. 1895. № 1. С. 201—210. Печатается по первой публикации.

Краснов Платон Николаевич (1866—1924) — переводчик античной и современной литературы, критик, публицист. В 1891—1901 гг. сотрудник журнала «Книжки "Недели"». Придерживался умеренно-либерального направления журналов, в которых сотрудничал (в т. ч. журнала «Труд» — с 1893 г.), в то же время стремился к объективности и внепартийности. Много писал о «знаньевцах» и символистах (последних осуждал как «ненормальное» явление). Во 2-й пол. 1900-х гг. оставил литературную деятельность.

[1] А. Чермный — псевдоним писателя Аполлона Николаевича Чермана, печатавшегося в 1890—1900-х гг. в «Северном вестнике», «Ниве», «Новом времени». См. его сборник: Море и моряки. СПб., 1891.

[2] малые поэты (*лат.*). В 1890-е гг. Краснов много писал о Кольцове, Огареве, Тютчеве, А. Григорьеве, Полонском и др.

[3] Из рассказа «На пути» (1886; 5, 462). Краснов цитирует 4 издание сборника «В сумерках» (СПб., 1890).

[4] Из рассказа «Панихида» (1886; 5, 354).

[5] Из рассказа «Несчастье» (1886; 5, 248).

[6] Из рассказа «Агафья» (1886; 5, 27).

А. И. Богданович

Критические заметки

Впервые: Мир Божий. 1898. № 10. С. 231—240. Печатается по первой публикации.

Богданович Ангел Иванович (1860—1907) — критик, публицист, деятель революционного движения. В юности участник народовольческого кружка, в 1890-е гг. — член Совета партии «Народного Права», впоследствии легальный марксист. В 1892—1894 гг. — сотрудник «Русского богатства», затем переходит в «Мир Божий», где становится фактическим

редактором, ведущим публицистом и критиком; ведет полемику с народничеством. Весьма популярен в демократических кругах в конце 1890-х. В связи с появлением «Мужиков» Чехова и книги очерков Короленко «Голодный год» писал о «конце идеализации деревни» (Мир Божий. 1897. № 6).

[1] «Ночные тени. Очерки из жизни уездного городка» П. Булыгина были опубликованы в «Русском богатстве» (1898. № 6. С. 5—58).

[2] «Маленькие рассказы» А. Александровского были опубликованы в «Русском богатстве» (1898. № 8. С. 5—35).

[3] Рассказ «Жизнь» Е. М. Кузьмина (а не Кузьменко) был опубликован в «Русском богатстве» (1898. № 8. С. 111—126).

[4] *Вересаев В. В.* Очерки и рассказы. СПб., 1898.

[5] *Серошевский* Вацлав (1858—1945) — польский писатель, за участие в рабочем движении был выслан в 1880 г. в Якутию. См.: Якуты. Т. 1. СПб., 1896.; Соч.: В 8 т. СПб., 1908—1909.

[6] Ги де Мопассан умер в 1893 г. Творчество его прекратилось в 1891 г.

[7] «Человек в футляре» появился в июльской, а «Крыжовник» и «О любви» — в августовской книжке «Русской мысли» за 1898 г.

[8] Имеется в виду повесть «Мужики» (1897).

[9] Чеховский рассказ назывался «О любви».

Е. А. Соловьев (Андреевич)

Антон Павлович Чехов. Критический очерк

Печатается по изданию: Книга о Максиме Горьком и А. П. Чехове. СПб., 1900. С. 171—259.

Соловьев Евгений Андреевич (псевдонимы — *Андреевич*, Скриба, Смирнов, Мирский и др.; 1863—1905) — критик, историк литературы, писатель. Автор ряда литературных биографий (Писарева, Толстого, Герцена), книг «Белинский в его письмах и сочинениях» (СПб., 1898), «Опыт философии русской литературы» (СПб, 1905) и др. С конца 1890-х — ведущий критик марксистского журнала «Жизнь», где были напечатаны статьи о Чехове и Горьком, часть которых составила потом отдельную «Книгу о Чехове и Горьком» (СПб., 1900), а часть вошла в «Очерки по истории русской литературы XIX века» (СПб., 1903).

[1] Мой стакан мал, но я пью из своего стакана (*фр.*). См. примеч. 13 к статье К. К. Арсеньева.

[2] См.: *Головин К. Ф.* Русский роман и русское общество. СПб., 1897. С. 456.

[3] *Фрей* Вильям (псевдоним Владимира Константиновича Гейнса; 1839—1888) — писатель, математик, основатель коммуны в Северной Америке (1868), корреспондент Л. Н. Толстого. В конце жизни пришел к мысли, что экономическая реформа недостаточна для улучшения жизни людей и основой для обновления жизни должно стать религиозное чув-

ство, облекающее идеи альтруистической философии в образную форму. См. о нем: *Короленко В. Г.* Собр. соч.: В 5 т. Л., 1991. Т. 5. С. 173—176, 538—539.

[4] Из цикла Н. Минского «Белые ночи». См.: *Минский Н.* Полн. собр. стихотворений: В 4 т. Б. г. Т. 1. С. 6—7.

[5] Источник цитаты обнаружить не удалось.

[6] Источник цитаты обнаружить не удалось.

[7] Источник цитаты обнаружить не удалось.

[8] Из стихотворения Н. Минского «Посвящение». См.: *Минский Н.* Полн. собр. стихотворений: В 4 т. СПб., 1907. Т. 4: Песни любви. С. 3.

[9] Эти идеи («мэонизм», несуществующее) Н. Минский развивал в книге «При свете совести. Мысли и мечты о цели жизни» (СПб., 1890). Книга была в библиотеке Чехова и, по мнению некоторых исследователей, повлияла на рассказ «Черный монах».

[10] Из стихотворения Лермонтова «Дума» (1838).

[11] А. Волынский обращался к спору между Чернышевским и Юркевичем в книге «Русские критики» (СПб., 1896. С. 261—315).

[12] освободи свое место, чтобы я мог его занять (*фр.*).

[13] Из сонета Н. Минского «Моим судьям». См.: *Минский Н.* Полн. собр. стихотворений: В 4 т. СПб., 1907. Т. 4. С. 147.

[14] зд. — «вот так!» (*фр.*).

[15] В предисловии к своей книге «Лирические стихотворения» К. Льдов писал: «...я был бы непритворно огорчен, если бы моя скромная лирика совпала с настроением большинства» (*Льдов К.* Лирические стихотворения. СПб., 1897. С. 4).

[16] «Мне нужно то, чего нет на свете» — строка из стихотворения З. Н. Гиппиус «Песня» (1895).

[17] «О, закрой свои бледные ноги» — скандально известный моностих В. Я. Брюсова.

[18] Об оправдании войны см.: «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории...» (1899—1900). Андреевич преувеличивает и искажает мысли Вл. С. Соловьева. Ср., например: «Приняв от Византии православное христианство, должна ли Россия, вместе с Божьей святыней, усвоить и исторические грехи Византийского царства, приготовившего свою собственную гибель? Если, вопреки полноте христианских идей, Византия снова возбудила великий мировой спор и стала в нем на одну сторону — на сторону Востока, то ее судьба нам не образец, а урок» (*Соловьев В. С.* Философия и литературная критика. М., 1991. С. 256).

[19] Из «Истории одного города» (1870). См.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1969. Т. 8. С. 393.

[20] Но Брут — благородный человек (*англ.*). Из трагедии Шекспира «Юлий Цезарь» (акт 3, сц. 2). У Шекспира: «For Brutus was an honorable man».

[21] Из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо», конец 1 части: «Порвалась цепь великая / Порвалась и ударила / Одним концом по барину / Другим по мужику».

[22] Источник обнаружить не удалось.

[23] Ответ Лира Корделии (акт 1, сцена 1).

[24] Иллюзии и легенды, которыми человек окружен (*фр.*).

[25] Г. Сигма — псевдоним Сергея Николаевича Сыромятникова, постоянного сотрудника «Нового времени» в 1876—1916 гг.

[26] *Струве* Петр Бернгардович (1870—1944) — политический деятель, экономист, философ, главный представитель «легального марксизма»; *Туган-Барановский* Михаил Иванович (1865—1919) — экономист, историк, легальный марксист.

[27] Мысли героя рассказа Чехова «Дома» (1887; 6, 98).

[28] Источник обнаружить не удалось.

[29] старая история (*нем.*).

[30] Имеется в виду статья Н. К. Михайловского «Об отцах и детях и г-не Чехове» (см. в наст. сб.) и последовавшая за ней дискуссия.

[31] Н. К. Михайловский печатал цикл статей «Случайные заметки и письма о разных разностях» в газете «Русские ведомости». Там была опубликована статья «Об отцах и детях и г-не Чехове» (Русские ведомости. 1890. № 4).

[32] Из статьи Н. К. Михайловского «Об отцах и детях и г-не Чехове».

[33] Из «Господ ташкентцев» (1869—1872) М. Е. Салтыкова-Щедрина. См.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1970. Т. 10. С. 186—187.

[34] страшно сказать (*лат.*).

[35] Здесь и далее — цитаты из статьи Н. К. Михайловского «Об отцах и детях и г-не Чехове».

[36] Источник цитаты обнаружить не удалось. Возвращение В. Л. Кигна (Дедлова) на государственную службу относится к 1890-м гг.

[37] См. примеч. 32.

[38] Из стихотворения Пушкина «Герой» (1830). У Пушкина «Тьмы низких истин мне дороже...».

[39] См. примеч. 32.

[40] Источник цитаты обнаружить не удалось.

[41] Из «Губернских очерков» М. Е. Салтыкова-Щедрина. См.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1965. Т. 2. С. 277—278.

[42] *Добролюбов Н. А.* «Губернские очерки» // Добролюбов Н. А. Собр. соч.: В 9 т. М., 1962. Т. 2. С. 125—126.

[43] Там же.

[44] *Кареев* Николай Иванович (1850—1931) — историк. Его «Основные вопросы философии истории» появились третьим изданием в 1897 г.; третий том этого сочинения вышел под заглавием «Сущность исторического процесса и роль личности в истории» (1890).

[45] *Добролюбов Н. А.* Указ. соч.

[46] Выражение Н. К. Михайловского.

[47] сверхчеловеку (*нем.*).

[48] народы работают ради огня (*фр.*).

[49] Из стихотворения А. Н. Апухтина «Из бумаг прокурора» (1888).

[50] немного по-гречески (*фр.*) — идиома, означающая «китайскую грамоту».

[51] Источник цитаты обнаружить не удалось.

[52] Из рассказа «Дома» (1887; 6, 98).

М. Горький

Литературные заметки.
По поводу нового рассказа А. П. Чехова «В овраге»

Впервые: Нижегородский листок. 1900. № 29. Печатается по: *Горький А. М.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 23. С. 313—318.

Горький Максим (Пешков Алексей Максимович; 1868—1936). Знакомство Чехова с Горьким продолжалось с 1898 г. до смерти Чехова. Неоднократно выходила отдельными сборниками их переписка. Кроме данной статьи, Горький до революции написал заметку «От А. П. Чехова» (Нижегородский листок. 1899. № 330), а также воспоминания (Отрывки из воспоминаний об А. П. Чехове // Нижегородский сборник товарищества «Знание». СПб., 1905; О Чехове. М., 1910).

[1] *Сент-Бев* Шарль Огюстен (1804—1869) — французский критик и поэт, автор знаменитых литературных портретов, часто сочетавших похвалы с суровой критикой.

[2] Имеется в виду А. М. Скабичевский, который в рецензии на «Пестрые рассказы» Чехова писал о гибели таланта в массовой литературе: «...кончается тем, что он обращается в выжатый лимон, и, подобно выжатому лимону, ему приходится в полном забвении умирать где-нибудь под забором» (Северный вестник. 1886. Кн. 6).

[3] Имеется в виду статья Н. К. Михайловского «Об отцах и детях и о г-не Чехове» (1890). См. в наст. издании.

Н. К. Михайловский

Кое-что о г-не Чехове

Впервые: Русское богатство. 1900. № 4. С. 119—140. То же в издании: *Михайловский Н. К.* Последние сочинения. СПб., 1905. Т. 1. С. 282—306. Печатается по: *Михайловский Н. К.* Статьи о русской литературе XIX—начала XX века. Л., 1989. С. 516—540.

[1] Договор с А. Ф. Марксом об издании собрания сочинений был подписан 26 января 1899 г. Подробно об этом см.: *Видуэцкая И. П.* Чехов и его издатель А. Ф. Маркс. М., 1977.

[2] Речь идет не о сборнике, а о первом томе Собрания сочинений (*Чехов Антон.* Рассказы. СПб., 1899).

[3] Из стихотворения Некрасова «Ванька» (1850).

[4] См. примеч. 6 к статье Михайловского «Об отцах и детях и о г-не Чехове».

[5] См. примеч. 5 к статье Михайловского «Об отцах и детях и о г-не Чехове».

[6] Из стихотворения А. Н. Майкова «Fortunata» (1845).

[7] У Чехова — Песоцкого.

[8] Михайловский имеет в виду «Литературные заметки» А. Волынского (Северный вестник. 1889. № 1), где говорилось: «Времена меняются. Современная жизнь течет под иным освещением... Силой обстоятельств возник целый ряд вопросов и запросов, на которые нет ответа в талантливейших произведениях былых авторитетов. Время обозначило новый угол души, открыло новую мозговую линию, которой нужны жизнь, свет, яркие впечатления, свежие краски».

[9] Резко отрицательную характеристику книги В. В. Розанова «Литературные очерки» (СПб., 1899) Михайловский дал в статье «О г-не Розанове» (Русское богатство. 1899. № 12). О книгах Е. Соловьева в биографической серии Ф. Павленкова о Писареве, Гегеле, Дюринге и книге «Белинский в его письмах и сочинениях» Михайловский резко отозвался в статье «О г-не Соловьеве как “моменталисте-трансформисте” и развязном человеке вообще» (Русское богатство. 1899. № 10).

[10] Из стихотворения З. Гиппиус «Посвящение», впервые опубликованного в «Северном вестнике» (1895. № 3).

[11] Имеется в виду теория «мэонизма», развернутая Н. Минским в трактате «При свете совести» (1890). Об этой книге Михайловский писал в статье «О совести г-на Минского».

[12] В критическом обзоре (Русское богатство. 1900. № 2) Михайловский писал: «Один из поэтов “Северного вестника”, г-н Осип Яковлев, восклицает: “Я хочу, хочу быть порочным!”».

[13] Из стихотворения В. Брюсова «Творчество» (1895). У Брюсова — «звонко-звучной тишине».

[14] Михайловский иронизирует над следующей фразой из «Литературных заметок» А. Волынского: «...различные письма одного и того же корреспондента писаны не в одном и том же стиле — где мягким гусиным пером, где несколько развязным, размашистым языком» (Северный вестник. 1896. № 4).

[15] А. Волынский, в частности, писал о Д. С. Мережковском: «Перевод, компиляция — естественная сфера для г-на Мережковского... для тем Мережковского нужна творческая сила Гете или Шелли, а не тот декадентский талант мелкого пошиба...» (Северный вестник. 1892. № 4).

[16] Эпизод с журналом «Эрмитаж» Михайловский описывал так: «В июле месяце я получил из Парижа письмо за подписью совершенно мне не известных и вообще едва ли многим известных господ... Письмо предлагало мне ответить на один вопрос, с которым редактируемый означенными господами журнал “Эрмитаж” уже обращался к “главным писателям молодого литературного поколения” (не достигшего еще тридцати). Напечатав уже 98 ответов этих молодых людей, редакция “Эрмитажа” решила обратиться с тем же вопросом к писателям старшего поколения, в том числе и ко мне. Предлагаемый вопрос был поставлен в следующей форме: “Каково лучшее условие общественного блага — самопроизвольная и свободная или же дисциплинированная и методическая организация? К которому из этих двух понятий должны склоняться предпочтения художника?”» Далее Михайловский сообщает, что в 1893 г. журнал прекратился, но номер с ответами на вопрос редакции ему удалось получить, приводит несколько примеров этих ответов, среди которых и цитируемые

ниже мнения Н. Минского и А. Волынского (Русское богатство. 1893. № 12).

[17] Эти книги вышли в Петербурге в 1900 г. Трагедии Н. Минского Михайловский посвятил специальную статью: «Об “Альме”, “трагедии современной жизни” г-на Минского» (Русское богатство. 1900. № 5).

А. Л. Волынский

Антон Чехов

Впервые: Северный вестник. 1898. № 12. С. 198—206. То же: *Волынский А.* Борьба за идеализм. Критические статьи. СПб., 1900. С. 336—343. То же: Юбилейный чеховский сборник. М., 1910. С. 29—48. Печатается по первой публикации.

[1] Конец народного рассказа Л. Н. Толстого «Сколько человеку земли нужно» (1886).

[2] Имеются в виду рассказы Толстого «Метель» (1856) и «Хозяин и работник» (1894—1895).

[3] В мартовском номере «Северного вестника» за 1888 г. появилась повесть Чехова «Степь» — его дебют в толстых журналах. Однако за два года до этого Чехов уже стал приобретать широкую известность рассказами, печатавшимися в «Новом времени» — антагонисте «Северного вестника». *Евреинова* Анна Михайловна (1844—1919) — с 1885 г. редактор, в 1889 г. — редактор-издатель «Северного вестника». О сотрудничестве Чехова в журнале см.: *Толстая Е.* Поэтика раздражения. М., 1994. С. 57—151.

В. П. Альбов

Два момента в развитии творчества Антона Павловича Чехова

Впервые: Мир Божий. 1903. № 1. С. 84—115. Печатается по первой публикации.

Альбов Вениамин Павлович (1871—?) — симферопольский педагог. В «Чеховиане» И. Масанова (М., 1929) ошибочно указано, что В. Альбов — псевдоним Александра Алексеевича Богданова. См. об этом: (П 11, 667). Биографических сведений найти не удалось. В. Альбову принадлежат также: Капиталистический процесс в изображении Мамина-Сибиряка. Критические очерки // Мир Божий. 1900. № 1. С. 112—135; № 2. С. 62—94.

В январе 1903 г. в письме Ф. Д. Батюшкову Чехов писал: «Я прочел статью Альбова — с большим удовольствием. Раньше мне не приходилось читать Альбова, хотелось бы знать, кто он такой, начинающий ли писатель, или уже видавший виды» (П 11, 121).

[1] Г. И. Успенский писал в «Автобиографии» (1883): «...вся моя личная биография, примерно до 1871 г., решительно должна быть оставлена без всякого внимания; вся она была сплошным затруднением “жить и думать” и поглощала множество сил и времени на ее окончательное забвение. Все же, что накоплено мною “собственными средствами” в опусто-

шенную забвением прошлого совесть, все это пересказано в моих книгах. пересказано поспешно, как пришлось, но пересказано все, чем я жил лично. Таким образом, вся моя новая биография, после забвения старой, пересказана почти изо дня в день в моих книгах. Больше у меня ничего в жизни личной не было и нет» (*Успенский Г. И.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1952. Т. 14. С. 580).

[2] смеха ради (*фр.*).

[3] Слова Ананьева из повести «Огни» (7, 114).

[4] Там же (7, 135).

[5] У Чехова вместо «мистификацией» — «шуткой» (7, 423).

[6] Имеются в виду следующие слова из записки героя: «И я презираю ваши книги, презираю все блага мира и мудрость. Все ничтожно, бренно, призрачно и обманчиво, как мираж. Пусть вы горды, мудры и прекрасны, но смерть сотрет вас с лица земли наравне с подпольными мышами, а потомство ваше, история, бессмертие ваших гениев замерзнут или сгорят вместе с земным шаром» (7, 235).

[7] Слова повествователя (6, 263).

[8] Окончательный текст см.: (9, 66), текст редакции «Русской мысли» см.: (9, 386). Принципы чеховской переработки повести «Три года» были подробно исследованы Э. А. Полоцкой (см.: *Полоцкая Э. А.* «Три года». От романа к повести // В творческой лаборатории Чехова. М., 1974. С. 13—35, а также ее комментарии к повести в 9-м томе ПСС Чехова).

[9] Имеется в виду описание ночи в «Степи», содержащее слова «богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира, никем не воспетые и никому не нужные» (7, 46).

[10] Ср.: «ее редкая красота случайна, не нужна и, как все на земле, не долговечна» (7, 163).

[11] Неточная цитата. У Чехова вместо «лицо стало сентиментальным» — «лицо стало ласковым» (См.: (7, 60)).

[12] У Чехова вместо «также» — «тоже» (6, 218).

[13] У Чехова: «Он чувствовал, что каждая его строчка дышит злобой и комедианством» (8, 340).

[14] У Чехова: «А н д р е й. Она честная, порядочная, ну, добрая, но в ней есть при всем том нечто принижающее ее до мелкого, слепого, этакого шаршавого животного» (13, 178).

[15] Ср. в «Степи»: «Над поблекшей травой, от нечего делать, носятся грачи; все они похожи друг на друга и делают степь еще более однообразной» (7, 17).

[16] С досады (*фр.*).

[17] Неточная цитата. У Чехова вместо «избивать плоть» — «убивать плоть» (8, 226).

[18] Квиетизм — проповедь спокойствия, невозмутимости, граничащей с равнодушием.

[19] См.: (14, 316).

[20] См.: (6, 98).

[21] У Чехова: «...вся моя жизнь представляется мне красивой, талантливо сделанной композицией» (7, 284).

33 Зак. 3516

[22] У Чехова — Асорин.

[23] Альбов цитирует «Припадок» по публикациям в «Сборнике памяти В. М. Гаршина» или сборнике «Хмурые люди» (см.: (7, 556)). В окончательном варианте этих слов нет.

[24] Имеются в виду заключительные слова рассказа «Кошмар» (1886): «Так началась и завершилось искренняя потуга к полезной деятельности одного из благонамеренных, но чересчур сытых и не рассуждающих людей» (5, 73).

[25] Указанные слова не принадлежат самому Васильеву. Ср.: «Кто-то из приятелей сказал однажды про Васильева, что он талантливый человек. Есть таланты писательские, сценические, у него же особый талант — *человеческий*. Он обладает тонким, великолепным чутьем к боли вообще» (7, 216).

[26] Сопоставление этих эпизодов дано у Чехова как некое видение или прозрение героя: «И вдруг что-то сделалось с моим сознанием; точно мне приснилось...» (9, 274).

[27] Парафраза слов Поэта из стихотворения Пушкина «Герой» (1830): «Тьмы низких истин мне дороже / Нас возвышающий обман...».

[28] Ср. в «Степи»: «По правой стороне дороги на всем ее протяжении стояли телеграфные столбы с двумя проволоками. Становясь все меньше и меньше, они около деревни исчезали за избами и зеленью, а потом опять показывались в лиловой дали в виде очень маленьких, тоненьких палочек, похожих на карандаши, воткнутые в землю» (7, 48—49).

[29] Возможно, Альбов сближает по ассоциации два эпизода «Трех сестер»: 1) «Федотик (Ирине). Сейчас на Московской у Пыжикова купил для вас цветных карандашей. И вот этот ножичек... Ирина. Вы привыкли обращаться со мной, как с маленькой, но ведь я уже выросла... (Берет карандаши и ножичек, радостно.) Какая прелесть!» (13, 148) и 2) «Чебутыкин. Вы только что сказали, барон, нашу жизнь назовут высокой; но люди всё же низенькие... (Встает.) Глядите, какой я низенький. Это для моего утешения надо говорить, что жизнь моя высокая, понятная вещь» (13, 129).

[30] Имеются в виду размышления Лаевского в переломной XVII главе «Дуэли»: «Если бы можно было вернуть прошлые дни и годы, он ложь в них бы заменил правдой, праздность — трудом, скуку — радостью, он вернул бы чистоту тем, у кого взял ее, нашел бы Бога и справедливость, но это так же невозможно, как закатившуюся звезду вернуть опять на небо» (7, 438).

[31] Герой рассказа «По делам службы» Лыжин думает, что «в этой жизни... ничто не случайно, все полно одной общей мысли, все имеет одну душу, одну цель, и, чтобы понимать это, мало думать, мало рассуждать, надо еще, вероятно, иметь дар проникновения в жизнь, дар, который дается, очевидно, не всем» (10, 99).

[32] Реминисценция из «Архиерея»: «А он уже не мог выговорить ни слова, ничего не понимал, и представлялось ему, что он, уже простой, обыкновенный человек, идет по полю быстро, весело, постукивая палочкой, а над ним широкое небо, залитое солнцем, и он свободен теперь, как птица, может идти, куда угодно!» (10, 200).

И. Джонсон

В поисках за правдой и смыслом жизни (А. П. Чехов)

Впервые: Образование. 1903. № 12. С. 18—37. Печатается по первой публикации.

И. Джонсон — псевдоним критика *И. В. Иванова*, печатавшегося в 1900—1910-е гг. в журналах «Образование», «Правда», газете «Утро России». Писал о Л. Андрееве, Бунине, Зайцеве, Сологубе и др. Автор книги: Чехов и его творческий путь. Киев, 1910. — 130 с., текстуально совпадающей с публикуемой статьей.

[1] Имеется в виду собрание сочинений Чехова, изданное А. Ф. Марксом.

[2] Из стихотворения Е. А. Баратынского «Муза».

[3] «Одиночество» (*фр.*).

[4] См. примеч. 6 к статье Н. К. Михайловского «Об отцах и детях и о г-не Чехове».

[5] Из пушкинских «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы...» (1830). Строчка «Темный твой язык учу» — редакторская вольность Жуковского. У Пушкина — «Смысла я в тебе ищу».

[6] Здесь и далее — цитаты из спора Мисаила Полознева и доктора Благово (9, 222).

[7] Из стихотворения Лермонтова «Отрывок» (1830).

[8] после меня хоть потоп (*фр.*) — фраза, приписываемая Людовику XIV.

[9] идущие на смерть приветствуют тебя (*лат.*).

[10] *Герцен А. И.* С того берега, гл. 1. См.: *Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 6. С. 34.

[11] пресыщенность жизнью (*лат.*).

[12] изменить то, что требует изменения (*лат.*). Здесь — «с известными оговорками, не допуская полной аналогии».

Е. А. Ляцкий

А. П. Чехов и его рассказы

Впервые: Вестник Европы, 1904, №1. С.104—162. Печатается по первой публикации.

Ляцкий Евгений Александрович (1868—1942) — критик, этнограф, фольклорист, историк литературы, прозаик. Сотрудник «Вестника Европы», «Русского богатства» и др.; в 1912—1913 гг. редактор «Современника». Из критических работ наиболее известны его статьи о Горьком, Чехове, Вересаеве, Л. Андрееве, а также большие исследования о Гончарове и Чернышевском. Близок к культурно-исторической школе. Критика Ляцкого отмечена эстетическим консерватизмом, неприятием декадентства и модернизма.

[1] Из стихотворения К. Д. Бальмонта «Тончайшие краски».

[2] Имеется в виду статья Н. К. Михайловского «Об отцах и детях и о г-не Чехове» (1890, см. в наст. сб.). Дальнейшее изложение содержит много незакавыченных цитат из этой статьи.

[3] См. статью А. М. Скабичевского «Есть ли у г-на Чехова идеалы?» в наст. сб.

[4] *Волжский А.* (*Глинка А. С.*). Очерки о Чехове. СПб., 1903.

[5] См., напр.: *Оболенский Л. Е.* Обо всем // Русское богатство. 1886. № 12. С. 166—196.

[6] Откр. 3:15—16.

[7] изменяя то, что следует изменить (*лат.*).

[8] Из сонета Пушкина «Поэту» (1830).

[9] См. статью К. К. Арсеньева в наст. сб.

[10] Имеются в виду рассказы «Володя», «Неприятность», «Степь», «Княгиня».

[11] Имеются в виду рассказы «Жена», «Неприятность», «Припадок».

[12] В статье «Об отцах и детях и г-не Чехове» — см. в наст.сб.

[13] Искаженный пересказ рассказа «Шампанское» (1886).

[14] страшно сказать (*лат.*).

[15] *Грановский* Тимофей Николаевич (1813—1855) — знаменитый историк, профессор Московского университета; *Кудрявцев* Петр Николаевич (1816—1858) — историк, друг и последователь Грановского; *Буслаев* Федор Иванович (1818—1897) — филолог, профессор Московского университета; *Кавелин* Константин Дмитриевич (1818—1885) — знаменитый юрист, историк, социолог, этнограф и общественный деятель 60-х гг.

[16] Имеются в виду гр. Д. А. Толстой (1823—1889), министр народного просвещения с 1866 г., автор «классической» гимназической реформы 1871 г., и издатель «Русского вестника» М. Н. Катков (1818—1887), рьяно эту реформу поддерживавший.

[17] Последующая характеристика относится не к Ивану Ивановичу, а к инженеру Асорину, главному герою рассказа.

[18] «Некоторый человек был богат, одевался в порфиру и виссон и каждый день пиршествовал блистательно. Был также некоторый нищий, именем Лазарь, который лежал у ворот его в струпьях и желал напитаться крошками, падающими со стола богача, и псы, приходя, лизали струпья его. Умер нищий и отнесен был Ангелами на лоно Авраамово. Умер и богач, и похоронили его. И в аде, будучи в муках, он поднял глаза свои, увидел вдали Авраама и Лазаря на лоне его и, возопив, сказал: отче Аврааме! умилосердись надо мною и пошли Лазаря, чтобы омочил конец перста своего в воде и прохладил язык мой, ибо я мучаюсь в пламени сем. Но Авраам сказал: чадо! вспомни, что ты получил уже доброе твое в жизни твоей, а Лазарь — злое; ныне же он здесь утешается, а ты страдаешь» (Лук. 16:19—25).

[19] Цитируется глава «Проповедники смерти» в пер. Ю. М. Антоновского. См.: *Ницше Ф.* Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 32.

[20] *Луначарский А. В.* О художнике вообще и о некоторых художниках в частности // Русская мысль. 1903. № 2. С. 59. Луначарский полемизировал не только с «чеховцами», но и с Чеховым. Там же он писал: «Все

персонажи “Трех сестер”, на наш взгляд, достойны осмеяния, и пошлая свояченица героинь мало чем пошлее самих пресловутых трех сестер».

[21] *Дмитриева* Валентина Иововна (1859—1947) — прозаик, женщина-врач, участница революционного движения. Получила известность в 1880—1890-е гг. рассказами из крестьянского быта и повестями о революционерах. Критика отмечала ее «скользящую по поверхности наблюдательность» (Русская мысль. 1888. № 2. С. 106).

Д. Н. Овсянико-Куликовский

Этюды о творчестве А. П. Чехова

Впервые: *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Вопросы психологии творчества. СПб., 1902 (гл. 1—3); Южные записки. 1904. № 39. 5 сент. (гл. 4). Полностью напечатано в издании: *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Собр. соч.: В 9 т. СПб., 1909. Т. 5. С. 115—174. Печатается по: *Овсянико-Куликовский Д. Н.* Литературно-критические статьи: В 2 т. Т. 1: Статьи по теории литературы. М., 1992. С. 459—519.

Овсянико-Куликовский Дмитрий Николаевич (1853—1920) — филолог, историк культуры, лингвист, критик. Один из основателей т. н. харьковской школы, последователь А. А. Потебни. Академик с 1907 г. В 1913—1918 — редактор беллетристического отдела «Вестника Европы». Овсянико-Куликовскому принадлежат большие работы о Пушкине, Герцене, Горьком, Салтыкове-Щедрине, Толстом. Первая часть публикуемой книги о Чехове — один из важнейших источников для понимания метода Овсянико-Куликовского. О Чехове Овсянико-Куликовский писал также в «Истории русской интеллигенции» (В 3 т., 1906—1911), разбирая повести «Скучная история» и «Жена», пьесы «Иванов» и «Дядя Ваня».

[1] Статья Н. К. Михайловского «Жестокий талант» была опубликована в «Отечественных записках» (1882. № 9, 10).

[2] Н. К. Михайловский поместил подробный разбор повести «Мужики» в «Русском богатстве» (1897. № 6).

[3] Ср. прямо противоположное мнение на этот счет Д. С. Мережковского: «Он — великий, может быть, даже в русской литературе величайший бытописатель. Если бы современная Россия исчезла с лица земли, то по произведениям Чехова можно было бы восстановить картину русского быта в конце XIX века в мельчайших подробностях» (*Мережковский Д. С.* Чехов и Горький // Мережковский Д. С. Грядущий Хам. Чехов и Горький. СПб., 1906. С. 48; см. также в наст. сб.).

[4] См. газету «Южное обозрение» (1902. № 729).

[5] Ставшее нарицательным имя персонажа пьесы А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье» (1856).

[6] Человек-преступник, прирожденный преступник (*лат.*). См.: *Ломброзо Чезаре.* Новейшие науки о преступнике. СПб., 1892.

[7] *Федоров* Александр Митрофанович (1868—1948) — поэт, писатель, знакомый Чехова. Данная статья написана непосредственно после смерти Чехова (Южные записки. 1904. № 34).

[8] Из поэмы Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» (конец 1 части).

[9] Из поэмы Некрасова «Саша» (1855).

[10] Финальные слова рассказа Тургенева «Старые годы» (1881).

[11] Разуваев и Колупаев — щедринские скоробогатеи («Убежище Монрепо», «За рубежом», «Письма к тетеньке» и др.).

[12] См.: *Атава* (*С. Н. Терпигорев*). Оскудение. Очерки, заметки и размышления тамбовского помещика. М., 1880; Терпигорев Сергей Николаевич (псевд. Сергей Атава; 1841—1895) — писатель, был знаком с Чеховым.

[13] См.: *Герцен А. И.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1955. Т. 6. С. 18.

[14] Из статьи Гоголя «Несколько слов о Пушкине». См.: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1979. Т. 10. С. 610.

[15] См.: *Гюйо М.* Задачи современной эстетики. СПб., 1891. С. 83—86.

[16] Начало стихотворения Лермонтова (1839).

С. Н. Булгаков

Чехов как мыслитель. Публичная лекция

Впервые: Новый путь. 1904. №10. С.32-54. №11.С.138-152. Отд. изд.: Киев, 1905. 32 стр.; Москва, 1910. 47 стр. Печатается по: Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. Т.2. Избранные статьи. М., 1993. С.131-161.

Булгаков Сергей Николаевич (1871—1944) — философ, богослов, экономист, публицист, литератор. В 1890-е гг. — марксист, преподаватель политической экономии в Московском университете. В 1900-е гг. под влиянием чтения Достоевского, Вл. Соловьева, а затем общения с П. А. Флоренским обращается к религии (От марксизма к идеализму. СПб., 1903). Участник сборников «Вехи» (1909) и «Из глубины» (1918). В 1918 г. принял сан священника. Из литературно-критических трудов выделяются работы о Достоевском, Толстом и публикуемая статья о Чехове.

[1] Имеются в виду статьи Н. К. Михайловского «Об отцах и детях и о г-не Чехове», «Кое-что о г-не Чехове» и др. См. комментарии к ним в наст. сб.

[2] Слова первосвященников, обращенные к Пилату. В русском переводе: «Мы вспомнили, что обманщик тот, еще будучи в живых, сказал: после трех дней воскресну; итак прикажи охранять гроб до третьего дня, чтобы ученики Его, придя ночью, не украли Его и не сказали народу: воскрес из мертвых; и будет последний обман хуже первого» (Мф. 27:63—64).

[3] О негативном отношении Чехова ко многим моментам своего раннего творчества, отчасти совпадавшем с оценками критиков, говорят многие его письма, например, знаменитое письмо к Григоровичу от 28 марта 1886 г.: «Как репортеры пишут свои заметки о пожарах, так и я писал свои рассказы: машинально, полубессознательно, нимало не заботясь ни о читателе, ни о себе самом... Писал и всячески старался не потратить на рассказ образов и картин, которые мне дороги и которые я, Бог знает почему, берег и тщательно прятал» (П1, 218).

[4] основное произведение, «визитная карточка» писателя (*нем.*).

[5] Неточная цитата из «Так что же нам делать» (1884). См.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 25. С. 373.

[6] Цитируя слова художника из его спора с Лидой в «Доме с мезонином», С. Н. Булгаков выпускает те моменты, которые говорят об утопичности программы художника (освобождение человечества от физического труда, отрицание грамотности, медицины и т. д., см.: (9, 186—187)), то есть как раз то, что не позволяет отождествить позиции Чехова и его героя.

[7] Эти мысли высказывает Лихарев, герой рассказа «На пути» (1886; 5, 468).

[8] «Жабой» именуют Рашевича, героя рассказа «В усадьбе» (1894).

[9] Имеется в виду Мусатов, герой рассказа «Отец» (1887).

[10] П. И. Чайковскому был посвящен сборник Чехова «Хмурые люди» (1890).

[11] Возглас священника из Литургии Иоанна Златоуста. См.: Всенощное бдение. Литургия. М.: Изд. Московской Патриархии, 1990. С. 49.

[12] Из стихотворения Лермонтова «Дума» (1838).

[13] потенциально (*лат.*).

[14] в действительности (*лат.*).

[15] Ср. с этим известные слова Чехова из письма Плещееву от 9 апреля 1889 г.: «...цель моя — убить сразу двух зайцев: правдиво нарисовать жизнь и кстати показать, насколько эта жизнь отклоняется от нормы. Норма мне неизвестна, как неизвестна никому из нас. Все мы знаем, что такое бесчестный поступок, но что такое честь — мы не знаем» (П3, 186).

[16] О полемике Чехова с Шопенгауэром в «Палате № 6» см.: *Скафтымов А. П.* Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 381—403.

[17] Слова Ивана Ивановича Чимши-Гималайского, обращенные к Алехину в рассказе «Крыжовник» (1898; 10, 64).

[18] Из повести «В овраге» (1900; 10, 165—166).

[19] Из сонета Пушкина «Поэту» (1830).

[20] Из письма И. И. Орлову от 22 февраля 1899 г. С. Н. Булгаков опускает продолжение письма, делающее его менее радикальным и уточняющее адресата критики: «Несть праведен пророк в отечестве своем; и отдельные личности, о которых я говорю, играют незаметную роль в обществе, они не доминируют, но работа их видна; что бы там ни было, наука все продвигается вперед и вперед, общественное самосознание нарастает, нравственные вопросы начинают приобретать беспокойный характер и т. д., и т. д. — и все это делается помимо прокуроров, инженеров, помимо интеллигенции en masse и несмотря ни на что» (П8, 101).

[21] «...стал бредить, говорил о каком-то матросе, спрашивал о японцах...» (См.: Последние минуты [А. П. Чехова: Из письма Г. Б. Иоллоса] // Русские ведомости. 1904. № 189. То же: Русь. 1904. № 206). Патриотическая риторика С. Н. Булгакова объясняется тем, что публичная речь о Чехове, положенная в основу статьи, была прочитана осенью 1904 г. в разгар русско-японской войны.

[22] Из притчи о разумных и неразумных девах (Мф. 25:1—13).

Лев Шестов

Творчество из ничего (А. П. Чехов)

Впервые: Вестник жизни. 1905. № 3. С. 101—142. Перепечатано в сборнике Шестова «Начала и концы» (СПб., 1906). Печатается по: *Шестов Л.* Соч.: В 2 т. Томск, 1996. Т. 2. С. 184—213.

Шестов Лев (Шварцман Лев Исаакович; 1866—1938) — философ. В творчестве раннего Шестова, до обретения «почвы» в 1910-х гг., Чехов занимал особое место как единственный писатель, лишенный иллюзий. Кроме данной работы, большие фрагменты о Чехове содержатся в книге Шестова «Апофеоз беспочвенности» (1905).

[1] Из стихотворения Бодлера «Le goût du néant» («Вкус небытия», стихотворение LXXX во 2-м издании сборника «Цветы зла»).

[2] В статьях Михайловского о Чехове такой фразы найти не удалось.

[3] *Аристид* (ок. 540—ок. 467 до н. э) — афинский политический и военный деятель, чье имя стало для классицистов и романтиков синонимом гражданского мужества, справедливости и бескомпромиссности.

[4] В 1 части «Фауста» мать Маргариты отдает своему духовнику шкатулку с безделушками, которую поднесли ее дочери Мефистофель и Фауст. См.: *Гете*. Фауст. М., 1998. С. 151.

[5] Влияние Толстого на Чехова особенно ощутимо в период 1887—1890 г. (рассказы «Встреча», «Казак», «Именины» и др.). Отчасти можно говорить, как это делает Шестов, о влиянии «Смерти Ивана Ильича» (1886) на «Скучную историю» (1889). После поездки на Сахалин, по многим признаниям самого Чехова, это влияние стало убывать. В письме к А. С. Суворину от 27 марта 1894 г. Чехов писал: «...для меня Толстой уже уплыл, его в душе моей нет, и он вышел из меня, сказав: се оставляю дом ваш пуст. Я свободен от постоя» (П5, 284).

[6] происшествия, случаи (*фр.*). Во французских газетах — обычное название отдела происшествий.

[7] О том, что «Константинополь должен быть наш», Достоевский писал в «Дневнике писателя» (См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Л., 1983. Т. 25. С. 65—74). Над этими высказываниями Достоевского иронизировал, в частности, Михайловский в статье «Жестокий талант» (1882).

[8] в себе и для себя, самодостаточное (*нем.*).

[9] по преимуществу (фр.).

[10] «Обломов» писался в 1847—1859 гг.

[11] Из финала 3 акта. Гамлет клянется, что в ответ на предательство Розенкранца и Гильденстерна подведет под их подкоп другой — «ярдом глубже» — и взорвет их.

[12] Архитектор Полознев, отец героя.

[13] Доктор Белавин.

[14] Туркин («Ионыч»).

[15] Старик Шелестов («Учитель словесности»).

М. П. Никитин

Чехов как изобразитель больной души

Впервые: Вестник Психологии, Криминологии, Антропологии и Гипнотизма. 1905. Вып. 1. С. 1—13. Печатается по первой публикации.

Никитин Михаил Павлович — врач-психиатр.

[1] Статьи, составившие впоследствии книгу Золя «Экспериментальный роман» (1880), печатались в «Вестнике Европы» еще в 1875—1880 гг.

[2] *Мате* (Матэ) Василий Васильевич (1856—1917) — русский гравер-реалист. Автор портретов деятелей русской культуры; воспроизводил картины Репина, Сурикова и др.

[3] Никитин цитирует автобиографическую заметку Чехова (16, 271—272) по изданию: Чеховский юбилейный сборник. М., 1910. С. 74.

[4] Из пьесы «Три сестры» (13, 182).

[5] Н. К. Михайловский возражал против трактовки «Черного монаха» как экскурса в область психиатрии в статье «Кое-что о г-не Чехове» (см. в наст. сб.).

[6] *Блуменау* Леонид Васильевич (1859—?) — невропатолог, занимался исследованиями мозга.

[7] преследуемые преследователи (*фр.*).

В. В. Воровский

Лишние люди

Впервые: журнал «Правда». 1905. № 7. Подпись — Ю. Адамович. Печатается по: *Воровский В.В.* Литературная критика. М., 1971. С. 90—123.

Воровский Вацлав Вацлавович (1871—1923) — публицист, литературный критик, партийный деятель. В революционном движении с 1894 г., после 1903 г. — большевик. С 1904 г. — постоянный сотрудник легальной и нелегальной марксистской прессы. Период наибольшей активности как литературного критика — 1907—1909 гг.; работы посвящены Горькому, Белинскому, Писареву, Добролюбову, Тургеневу, Толстому. Кроме публикуемой статьи, Чехову посвящена также: А. П. Чехов и русская интеллигенция («Наше слово» и «Бессарабский обозреватель», 17 янв. 1910 г.), где пересмотрены многие положения о Чехове как певце «лишних людей», подчеркнуто критическое отношение к действительности и «предвидение нарождающегося нового».

[1] «Лишь тот достоин счастья и свободы, / Кто каждый день за них идет на бой» (пер. Б. Пастернака).

[2] Из стихотворения Некрасова «Ночь. Успели мы всем насладиться...» (1858).

[3] Цитируется по: *Чехов А. П.* Вишневый сад. СПб., 1904.

[4] Очерк из цикла Г. Успенского «Непорванные связи» (1880). Цитируется по: *Успенский Г. И.* Соч.: В 2 т. СПб.: Изд. Павленкова, 1889. Т. 2.

[5] *Михайловский Н. К.* Соч. СПб., 1896. Т. 2. С. 649.

[6] *А. П.* (*Потресов А. Н.*). Этюды о русской интеллигенции. СПб., 1906. С. 91—92.

[7] Слова героини рассказа Осиповича (А. О. Новодворского) «Сувенир» Надежды Александровны — дочери полковника, едущей в деревню фельдшерицей.

[8] Цитируется по: *Мордовцев Д. Л.* Знамения времени. СПб.: Изд. Орехова, 1900.

[9] Цитата из очерков Г. И. Успенского «Малые ребята» (1880).

[10] Цитируется по предисловию М. Гродецкого («Очерк жизни и творчества А. О. Новодворского») // Осипович (А. О. Новодворский). Собр. соч. СПб., 1907. С. IX—X.

[11] Там же. С. 19.

[12] Из стихотворения Некрасова «Рыцарь на час» (1860).

[13] Фамилия этого героя — Попутнов.

[14] *Осипович.* Указ изд. С. 52.

[15] Из стихотворения П. Ф. Якубовича «Пловцы» (1882). Цитируется по: *П. Я.* Стихотворения. Т. 1. СПб., 1898. *Якубович* Петр Филиппович (1860—1911) — поэт, революционер-народоволец.

[16] Из стихотворения С. Г. Фруга «Судьба». *Фруг* Семен Григорьевич (1860—?) — лирический поэт и сатирик (псевдоним Иероним Добрый), обращавшийся в основном к еврейской тематике, одним из первых поддержал «палестинское» движение в русском еврействе. См.: Сиониды и другие стихотворения. СПб., 1902.

[17] См.: *Надсон С. Я.* Проза. Дневники. Письма. СПб., 1912. С. 130. Запись от 31 дек. 1877 г. Продолжение цитаты: «...похожее, как мне кажется, на то увлечение гневом, которое чувствовал Пьер Безухов, объясняясь с Эллен».

[18] См.: *Гаршин В. М.* Полн. собр. соч.: В 3 т. М.; Л., 1934. Т. 3. С. 291.

[19] «Не суйся!» — очерк Г. И. Успенского из цикла «Крестьянин и крестьянский труд» (1880), речь идет о бессилии народников 70-х гг. изменить крестьянскую жизнь.

[20] См.: *Гаршин В. М.* Указ. изд. С. 86.

[21] Из стихотворения С. Я. Надсона «Позабытые шумным их кругом — вдвоем...» (1881—1882).

[22] Н. Минский «Гефсиманская ночь» из цикла «Просветы».

[23] Из стихотворения С. Я. Надсона «Томясь и страдая во мраке ненастья...» (1880).

[24] Из стихотворения С. Я. Надсона «Завеса сброшена...» (1881).

[25] Из стихотворения С. Я. Надсона «Я не щадил себя: мучительным сомненьем...».

[26] Из стихотворения С. Я. Надсона «Грядущее».

[27] См.: *Гаршин В. М.* Указ. изд. С. 305.

[28] Из стихотворения Н. Минского «Лунный свет» из цикла «Песен любви».

Н. Шапир

Чехов как реалист-новатор

Впервые: Вопросы философии и психологии. 1905. № 4. С. 487—553; № 5. С. 633—682. В данном издании эта психологическая статья воспроизводится не полностью. Текст печатается по первой публикации.

Шапир Н[*иколай Лазаревич?*] — биографических сведений найти не удалось.

[1] «Есть вещи, которые не доказывают, которые заставляют людей думать о себе и искать истину, о которой они говорят» (*Паскаль*). Речь о любовных страстях.

[2] отрицательных примеров (*лат.*).

[3] «Воспитание чувств» — роман Г. Флобера (1869).

[4] См. в наст. сб.

[5] разумное основание (*фр.*).

[6] Такой героини нет в «Моей жизни». Имеются в виду доктор Благово или Маша Должикова.

[7] явно, открытым текстом (*фр.*).

[8] См.: *Михайловский Н.К.* «Мужики» г-на Чехова // Русское богатство. 1897. № 6.

[9] См. в наст. сб.

[10] мыслящую силу (*лат.*).

[11] английскую вышивку (*фр.*).

[12] Статьи Овсянико-Куликовского и Булгакова о Чехове см. в наст. сб. Работы Овсянико-Куликовского о Пушкине и Гейне вошли в его книгу «Вопросы психологии творчества» (СПб., 1902).

[13] *Тэн* Ипполит Адольф (1828—1893) — французский философ и литературовед, основоположник культурно-исторической школы.

[14] *Авенариус* Рихард (1843—1896) и *Мах* Эрнст (1838—1916) — философы, основатели эмпириокритицизма.

[15] *Дюринг* Евгений (1833—1921) — немецкий философ, политэконом и юрист. Указанная книга в русском переводе не выходила.

[16] юридическому корпусу, законам (*лат.*).

[17] *Виндельбанд* Вильгельм (1848—1915) — немецкий философ-неокантианец. Имеются в виду его «История древней философии» (1888, рус. пер. 1893) и «История новой философии» (1878—1880, рус. пер. т. 1—2, 1902—1905).

Д. С. Мережковский

Чехов и Горький

Впервые: *Мережковский Д.С.* Грядущий Хам. Чехов и Горький. СПб., 1906. С. 41—101. Печатается по: *Мережковский Д.С.* Эстетика и критика: В 2 т. Москва; Харьков, 1994. Т. 1. С. 620—630,

647—670. В данном издании воспроизводится 1 и 3 части статьи, где говорится о Чехове.

В комментариях к этой статье источники цитат из произведений Горького даются по изданию: *Горький А. М.* Полн. собр. соч.: В 25 т. М., 1968, с указанием в скобках тома и страницы.

[1] Источник цитаты найти не удалось.

[2] Неточные цитаты из романа «Братья Карамазовы» (См.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1976. Т. 14. С. 204).

[3] Финал, утверждающий подлинность описанных событий, есть в рассказе Горького «Вывод» (1895).

[4] Из повести «В овраге» (1900; 10, 176).

[5] Из стихотворения Тютчева «Осенний вечер» (1830), цитируется с небольшими неточностями.

[6] Из воспоминаний И. А. Бунина. См.: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 474.

[7] Из повести «Степь» (1888; 7, 84).

[8] Неточная цитата из повести «Степь» (1888). У Чехова: «Вся степь пряталась во мгле, как дети Мойсея Мойсеича под одеялом» (7, 45).

[9] Из повести «Три года» (1895; 9, 10); слова Юлии.

[10] Из повести «Три года» (1895; 9, 70); слова Кости Кочевого.

[11] Из рассказа «Скрипка Ротшильда» (1894; 8, 303).

[12] Из рассказа «Гусев» (1890; 7, 339).

[13] Неточная цитата из рассказа «Агафья» (1886; 5, 27).

[14] С подобными мнениями спорили С. Н. Булгаков («...считать Чехова бытописателем русской жизни и только всего — это значит не понимать в нем самого важного, не понимать мирового значения его идей, его художественного мышления») и Неведомский («Общераспространенное мнение, что Чехов был лишь *объективным* бытописателем восьмидесятничества, на мой взгляд, несправедливое мнение», см. в наст. сб.)

[15] Имеются в виду «Почта», «Палата № 6» (или «Неприятность»), «Рассказ неизвестного человека», «Володя», «Скучная история», «В ссылке», «Чайка».

[16] Неточная цитата из повести «Степь» (1888; 7, 64).

[17] Здесь и далее — цитаты из рассказа «Свирель» (1887; 6, 321—328).

[18] Слова Тузенбаха (13, 123).

[19] Контаминированная цитата из пьесы Горького «На дне» (1902; 7, 177).

[20] Из рассказа «Дом с мезонином» (1896; 9, 180).

[21] Из рассказа Горького «Тоска» (1896; 2, 143).

[22] Перифраза слов фон Корена из «Дуэли» (1891; 7, 430).

[23] Неточная цитата, курсив Мережковского, см.: (7, 263).

[24] Из рассказа Горького «Емельян Пиляй» (1893; 1, 36).

[25] Слова Лаевского (7, 398).

[26] Источник цитаты найти не удалось.

[27] Неточная цитата. Курсив Мережковского. У Чехова (слова фон Корена, обращенные к дьякону Победову): «Поэтому никогда не ставьте вопроса, как вы говорите, на философскую, или так называемую христианскую почву; этим вы только отдалятесь от решения вопроса» (7, 431).

[28] Тексты писем приведены далее в тексте Мережковского.

[29] Неточная цитата. См.: (Мф. 26:39, 42; Лк. 22:42).

[30] Из рассказа «Скука жизни»: «Хорошо также в мистицизм впасть, или...» (1886; 5, 177).

[31] Неточная цитата из рассказа «Кошмар» (1885; 5, 67).

[32] Слова Вершинина из «Трех сестер» (1901; 13, 131).

[33] Слова Вершинина из «Трех сестер» (1901; 13, 146).

[34] Неточная цитата из воспоминаний А. И. Куприна. См.: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 498—499.

[35] Контаминированная цитата из рассказа «Страх» (188; 8, 131-2, 8). Курсив Мережковского.

[36] Источник цитаты найти не удалось.

[37] См. примеч. 21.

[38] Из повести «Степь» (1888; 7, 65—66).

[39] Здесь и далее — цитаты из повести «Палата № 6» (1892).

[40] Источник цитаты найти не удалось. Возможно, имеются в виду споры Мисаила Полознева и доктора Благово из повести «Моя жизнь» (1896; 9, 221).

[41] из ничего (не выйдет) ничего (*лат.*).

[42] Евр. 10:31.

[43] Из рассказа Горького «Читатель» (1898; 4, 119—120).

[44] Источник цитаты найти не удалось.

[45] Источник цитаты найти не удалось.

[46] Неточная цитата из рассказа «В ссылке» (1892; 8, 43).

[47] Из рассказа «Дом с мезонином» (1896; 9, 187).

[48] Из рассказа Горького «Бывшие люди» (1897; 3, 314).

[49] Тело Чехова было доставлено из Германии в Москву в «вагоне для перевозки свежих устриц», в чем многие современники увидели знак того, что пошлость преследует писателя и после смерти.

[50] Последняя фраза Чехова, сказанная по-немецки, была обращена к немецкому врачу. См.: Последние минуты [А. П. Чехова: Из письма Г. Б. Иоллоса] // Русские ведомости. 1904. № 189.

[51] Из пьесы Горького «На дне» (1902; 7, 149).

[52] Ср.: «И увидел я мертвых, малых и великих, стоящих пред Богом, и книги раскрыты были, и иная книга раскрыта, которая есть книга жизни; и судимы были мертвые по написанному в книгах, сообразно с делами своими. 13. Тогда отдало море мертвых, бывших в нем, и смерть и ад отдали мертвых, которые были в них; и судим был каждый по делам своим. 14. И смерть и ад повержены в озеро огненное. Это смерть вторая» (Откр. 20:12—14).

[53] с точки зрения вечности (*лат.*).

[54] Неточная цитата из «Трех сестер». «Чебутыкин... Может быть, нам только кажется, что мы существуем, а на самом деле нас нет» (13, 162).

[55] Заключительная фраза «Трех сестер» (слова Ольги; 13, 188).

[56] «Уже и секира при корне дерев лежит: всякое дерево, не приносящее доброго плода, срубают и бросают в огонь» (Мф 3:10); ср.: Лк. 3:9.

[57] Неточная цитата из рассказа Горького «Читатель» (1898; 4, 119—120).

[58] Источник цитаты найти не удалось.

Ю. И. Айхенвальд

Чехов

Впервые: Силуэты русских писателей. Вып. 3. М., 1906. С. 215—243. Печатается по: *Айхенвальд Ю. И.* Силуэты русских писателей: В 2 т. М., 1998. С. 19—55.

Айхенвальд Юлий Исаевич (1872—1928) — критик, переводчик. В 1890—1900-х гг. публиковал статьи на философские, литературные и педагогические темы в «Русской мысли» (в 1907—1908 — член редакции), «Вопросах философии и психологии», «Новом слове», газетах «Русские ведомости» (вел философскую библиографию в 1895—1902), «Речь», «Утро России». Получил известность сборниками литературных характеристик «Силуэты русских писателей» (Вып. 1—3: М., 1906—1910). Автор книг о Пушкине, Белинском, Брюсове, западной литературе. Считался блестящим стилистом и образцом «импрессионистической» критики, предмет которой — изображение природы, проблемы страстей и отношение к Богу. Чехов — один из любимых писателей Айхенвальда.

[1] Слова Председателя в ответ на песню Мэри из «Пира во время чумы» Пушкина. У Пушкина: «...нет! ничто» и далее по тексту.

[2] Из записных книжек Чехова (17; 43, 156).

[3] Слова Фауста у Гете.

[4] Неточная цитата из рассказа Чехова «Красавицы» (1888). У Чехова: «Не желания, не восторг и не наслаждение возбуждала во мне Маша, а тяжелую, хотя и приятную, грусть» (7, 161—162).

[5] Там же (7, 162)

[6] Там же (7, 165).

[7] Там же (7, 163). Об «особенном чувстве» говорит также Алехин в рассказе «О любви» (1898; 10, 72).

[8] Ср. у Чехова в «Степи»: «Русский человек любит вспоминать, но не любит жить» (7, 64).

[9] Из стихотворения Пушкина «Если жизнь тебя обманет...» (1825).

[10] Цитаты из «Рассказа госпожи NN» (1887; 6, 452—453).

[11] Из рассказа «В ссылке» (1892; 8, 47).

[12] Из рассказа «Гусев» (1890; 7, 334).

[13] Там же (7, 331).

[14] Источник цитаты установить не удалось.

[15] Имеется в виду рассказ Чехова «Муж» (1886).

[16] «Воробьиная ночь» описывается в 5-й части повести «Скучная история» (1889). Происхождение этого выражения объясняет брат писате-

ля Александр Павлович в воспоминаниях о детстве: «Воробьиной ночью в Малороссии называется такая страшная грозовая ночь, что даже воробьи от испуга вылетают из своих гнезд и мечутся, как угорелые, по воздуху» (Вокруг Чехова. М., 1990. С. 80).

[17] Слова Раневской из «Вишневого сада» (13, 211).

[18] Имеется в виду финальная сцена «Чайки».

[19] У Чехова: «Эти гвозди, обращенные остриями кверху, и забор, и самый флигель имеют тот особый, унылый, окаянный вид, какой у нас бывает только у больничных и тюремных построек» (8, 72).

[20] Слова повествователя о студенте Васильеве в «Припадке» (7, 216).

[21] Этих слов нет в рассказе «Припадок».

[22] См.: (7, 219—221).

[23] Цитата из «Евгения Онегина» (2, XXXI).

[24] Из повести «Мужики» (1897; 9, 310).

[25] Из записных книжек Чехова (17; 67, 168). Ср. в «Даме с собачкой»: «Она плакала от волнения, от скорбного сознания, что их жизнь так печально сложилась... Он подошел к ней и взял ее за плечи, чтобы приласкать, пошутить, и в это время увидел себя в зеркале. Голова его уже начинала седеть» (10, 142).

[26] Комические фамилии из записных книжек Чехова (17; 60, 68, 161).

[27] Из стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный» (1828).

[28] Из рассказа «О любви» (1898; 10, 74).

[29] Из рассказа «Ведьма» (1886; 4, 384).

[30] Из рассказа «В родном углу» (1897; 9, 316).

[31] Из рассказа «Шампанское» (1886; 6, 15).

[32] Из рассказа «На подводе» (1897). У Чехова: «как кресты на церкви» (9, 342).

[33] Там же.

[34] Из рассказа «Несчастье» (1886; 6, 252).

[35] Из рассказа «Почта» (1887; 6, 338).

[36] Там же (6, 337).

[37] Из повести «В овраге» (1900; 10, 175). Есть также в записных книжках Чехова (17, 56).

[38] Из рассказа «По делам службы» (1899; 10, 99).

[39] Из повести «Степь» (1888; 7, 16).

[40] Из рассказа «Шампанское» (1887; 6, 14).

[41] Из «Вишневого сада»: «Г а е в. Когда-то мы с тобой, сестра, спали вот в этой самой комнате, а теперь мне уже пятьдесят один год, как это ни странно...» (13, 203).

[42] Из повести «Степь» (1888; 7, 66).

[43] Там же (7, 65).

[44] Из рассказа «Дама с собачкой» (1901; 10, 133).

[45] Там же.

[46] Из повести «Мужики» (1897; 9, 300).

[47] Слова Раневской из «Вишневого сада» (13, 210).

[48] Там же. У Чехова: «похоже на женщину».

[49] Там же.

[50] См.: (4, 229).

[51] Из записных книжек Чехова (17, 58).

[52] Неточная цитата из рассказа «Володя» (1886). У Чехова: «И чем тяжелее становилось у него на душе, тем сильнее он чувствовал, что где-то на этом свете есть жизнь чистая, благородная, теплая, изящная, полная любви, ласк, веселья, раздолья...» (6, 206).

[53] Из рассказа «Володя» (1886; 6, 209).

[54] Из пьесы «Три сестры» (1901; 13, 182); слова Андрея. У Чехова — «неотразимо».

[55] Герои рассказов «Спать хочется» (1888) и «Ванька» (1886).

[56] Из рассказа «Дома» (1886): «Все у него казалось необыкновенно нежным и мягким: движения, кудрявые волосы, взгляд, бархатная куртка» (6, 99).

[57] Возможно, имеется в виду рассказ «Оратор» (1886).

[58] Из записных книжек Чехова (17, 216).

[59] Из записных книжек Чехова (17, 92).

[60] Из записных книжек Чехова (17, 216).

[61] Реминисценция из повести «Моя жизнь» (1896).

[62] Из рассказа «На святках» (1900; 10, 182—183).

[63] Из записных книжек Чехова (17; 75, 174).

[64] Из пьесы «Три сестры» (1901; 13, 182).

[65] Из повести «Моя жизнь» (1896; 9, 197).

[66] Из повести «В овраге» (1900; 10, 176).

[67] Из записных книжек Чехова (17, 87).

[68] Из записных книжек Чехова (17; 52, 160)

[69] Из рассказа «Ариадна» (1895; 9, 112).

[70] Из записных книжек Чехова (17, 97).

[71] Из записных книжек Чехова (17; 43, 85 частично — 156).

[72] Из повести «Скучная история» (1888).

[73] Реминисценция из «Чайки»: «Н и н а. Завтра рано утром ехать в Елец в третьем классе... с мужиками, а в Ельце образованные купцы будут приставать с любезностями. Груба жизнь!» (13, 57).

[74] Цитата из «Чайки»: «М а ш а. А у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно; жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф...» (13, 21).

[75] Имеются в виду очерки Г. И. Успенского «Грехи тяжкие» и «Что натворила акушерка Анна Петровна» (1889). Об оценке Успенским «Иванова» см.: (12, 349—350).

[76] Цитата из XVIII главы «Дуэли», написанной с точки зрения дьякона Победова (7, 440).

[77] Из стихотворения Тютчева «Весна» (не позднее 1838 г.). «Весна... она о вас не знает! / О вас, о горе и о зле. / Бессмертьем взор ее сияет, / И не морщины на челе / Своим законам лишь послушна, / В условный час слетает к вам / Светла, блаженно-равнодушна, / Как подобает божествам».

[78] Там же.

[79] Здесь и далее — цитаты из рассказа «Свирель» (1887; 6, 321—329).

[80] Из рассказа «Враги» (1887; 6, 37).

[81] Цитата из рассказа «Попрыгунья» (1892; 8, 17).

[82] Центральный фрагмент 2 тома сочинения С. Кьеркегора «Или-или», содержащий теорию экзистенциальных модусов существования, был напечатан в России еще в 1885 г. (См.: Северный вестник. 1885. № 3. Отд. 2. С. 65—67) и мог быть известен Чехову.

[83] Из стихотворения Тютчева «О, этот юг! О, эта Ницца!» (1864).

[84] Цитата из «Дома с мезонином» (1896; 8, 185).

[85] Цитата из «Степи» (1888; 7, 24).

[86] Из записных книжек Чехова (17; 46, 118, 157). Слова, близкие по смыслу к позиции художника в «Доме с мезонином».

[87] Реминисценция из «Палаты № 6» (1892): «...Ивану Дмитричу казалось, что насилие всего мира скопилось за его спиной и гонится за ним» (8, 80).

[88] Слова популярного в то время романса.

[89] Реминисценция из стихотворения Тютчева «О этот Юг, о эта Ницца!» (1864).

[90] Реминисценция из «Моцарта и Сальери». У Пушкина: «Как некий херувим, / Он несколько занес нам песен райских, / Чтоб, возмутив бескрылое желанье / В нас, чадах праха, после улететь!»

[91] Из первого послания ап. Павла коринфянам: «Где мудрец? где книжник? где совопросник века сего? Не обратил ли Бог мудрость мира сего в безумие?» (1 Кор. 1:20).

[92] Из рассказа «Приданое» (1883; 2, 188).

[93] Айхенвальд совмещает две реплики Пети Трофимова в «Вишневом саде»: 1) Ане: «Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец и уходите» (13, 228) и 2) Лопахину: «...позволь мне дать тебе на прощанье один совет: не размахивай руками!» (13, 243).

[94] Имеются в виду реплики Барона из «Скупого рыцаря» Пушкина: «Украв ключи у трупа моего, / Он сундуки со смехом отопрет» и заключительное: «Где ключи? / Ключи, ключи мои!..».

[95] Неточные цитаты из рассказа «В родном углу» (1897; 9, 317).

[96] Из стихотворения Пушкина «19 октября» (1825).

[97] Из рассказа «Крыжовник» (1898; 10, 62).

[98] Из записных книжек Чехова (17; 77, 175).

[99] Из стихотворения К. Бальмонта «Я в этот мир пришел, чтоб видеть Солнце...» (1903).

[100] Цитаты из рассказа «Ионыч» (1898; 10, 31—32).

[101] Неточные цитаты из повести «Степь» (1888; 7, 46).

[102] Неточная цитата из рассказа «Дама с собачкой» (1899). У Чехова: «И по себе он судил о других, не верил тому, что видел, и всегда предполагал, что у каждого человека под покровом тайны, как под покровом ночи, проходит его настоящая, самая интересная жизнь» (10, 141).

[103] Реминисценция из повести «Огни» (1888; 7, 107).

[104] Реминисценция из повести «Степь» (1888; 7, 48).

34 Зак. 3516

[105] Цитата из рассказа «Студент» (1894; 8, 308).

[106] Здесь и далее цитаты из рассказа «Святою ночью» (1886; 5, 92—104).

[107] Имеется в виду рассказ «После театра» (1892; 8, 32—35).

[108] Из записных книжек Чехова (17, 198).

[109] Из записных книжек Чехова (17; 41, 154, 220).

[110] Из рассказа «Учитель словесности» (1889; 8, 322).

[111] Из повести «Степь» (1888; 7, 45).

[112] Из рассказа «Враги» (1887; 6, 33).

[113] Из повести «В овраге» (1900; 10, 172—173).

[114] Из рассказа «Гусев» (1890; 7, 339).

[115] Реминисценция из рассказа «Счастье» (1887).

[116] Цитата из рассказа «В родном углу» (1897; 9, 324).

[117] Цитата из рассказа «Тоска» (1886; 4, 326).

[118] Цитата из рассказа «Счастье» (1887; 6, 210).

[119] Здесь и далее цитаты из рассказа «Гриша» (1886; 5, 86—92).

[120] Из рассказа «Беглец» (1887; 6, 346).

[121] Из рассказа «Злой мальчик» (1883; 2, 180).

[122] Далее — цитаты из рассказа «Детвора» (1886; 4, 315—320).

[123] Здесь и далее — цитаты из «Рассказа неизвестного человека» (1893; 8, 209).

[124] Здесь и далее — цитаты из рассказа «Панихида» (1886; 4, 354).

[125] Из рассказа «Агафья» (1886; 5, 33).

[126] Из рассказа «Ариадна» (1895; 9, 124).

[127] Здесь и далее — цитаты из рассказа «Дома» (1887; 6, 103).

[128] Здесь и далее — цитаты из рассказа «На пути» (1886; 5, 474).

[129] Здесь и далее — цитаты из рассказа «Мальчики» (1887).

[130] Из рассказа «Зиночка» (1887; 6, 307).

[131] Здесь и далее — цитаты из рассказа «На страстной неделе» (1887; 6, 143).

[132] Цитата из рассказа «Старый дом» (1887; 6, 366).

[133] Здесь и далее — цитаты из рассказа «На страстной неделе» (1887; 6, 141).

[134] См. примеч. 56.

[135] Здесь и далее — цитаты из рассказа «В сарае» (1887; 6, 284).

[136] Из рассказа «Кухарка женится» (1885).

[137] Здесь и далее — цитаты из рассказа «Старый дом» (1887).

[138] Названия двух рассказов Чехова: «Не в духе» (1884) и «Необыкновенный» (1886).

[139] Из рассказа «Необыкновенный» (1886; 5, 357).

[140] Далее — цитаты из рассказа «Лишние люди» (1886; 5, 198—204).

[141] Из рассказа «Устрицы» (1884).

[142] Цитата из повести «Степь» (1888; 7, 14—15).

[143] Цитата из рассказа «Дома» (1887; 6, 101).

[144] Неточная цитата из повести «Моя жизнь» (1896; 9, 280).

[145] Здесь и далее — цитаты из повести «Три года» (1895).

[146] Здесь и далее — цитаты из повести «Скучная история» (1889).

[147] Здесь и далее — цитаты из рассказа «Володя» (1886).

[148] Имеется в виду святочный рассказ «Зеркало» (1885). «Мечтающая о замужестве» Нелли видит в зеркале, на фоне «серого моря», свою дальнейшую жизнь: болезни мужа и детей, бедность, смерть мужа и т. п. (4, 271—275).

[149] Из повести «Степь» (1888). Егорушка целует руку не «дедушке», а о. Христофору (7, 104).

[150] И. А. Гончаров писал: «Завещаю и прошу... не печатать *ничего*, что я не напечатал или на что не передал права издания, конечно, между прочим, и писем. Пусть письма мои останутся собственностью тех, кому они писаны, и не переходят в другие руки, а потом и предаются уничтожению...» (Нарушение воли // Вестник Европы. 1869. № 3).

[151] Из письма И. Л. Леонтьеву (Щеглову) — между 16 и 20 декабря 1887 г. (П2, 161).

[152] Из письма А. Н. Плещееву от 14 мая 1889 г. (П3, 213).

[153] Из письма В. Г. Короленко от 9 января 1888 г. (П2, 170).

[154] Из письма Г. И. Россолимо от 11 октября 1899 г. (П8, 284).

[155] Из письма Н. П. Кондакову от 20 февраля 1901 г. (П9, 205).

[156] Из письма А. С. Суворину от 14 декабря 1896 г. (П6, 251).

[157] Из письма И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 3 мая 1888 г. (П2, 262).

[158] Из письма А. С. Суворину от 7 января 1889 г. (П3, 133).

[159] Из письма Е. М. Шавровой от 16 сентября 1891 г. (П4, 273).

[160] Из письма А. Н. Плещееву от 9 октября 1888 г. (П3, 19).

[161] Из письма И. И. Орлову от 22 февраля 1899 г. (П8, 101). См. примеч. 20 к статье С. Н. Булгакова.

[162] Из письма А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г. (П3, 11).

[163] Из письма Чехова С. П. Дягилеву от 30 декабря 1902 г. (П11, 106).

[164] Из рассказа «Драма» (1886).

[165] Из письма Е. М. Шавровой от 16 сентября 1891 г. (П4, 273).

[166] Из письма Д. В. Григоровичу от 28 марта 1886 г. (П1,216).

[167] Шутка Чехова, написанная для детей Киселевых в 1886 г. (18, 15).

[168] Из письма И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 14 сентября 1888 г. (П2, 330).

[169] Из письма М. В. Киселевой от 17 сентября 1888 г. (П2, 333).

[170] Из письма А. С. Суворину от 1 августа 1892 г. (П5, 100).

[171] Из письма Н. М. Линтваревой от 22 июля 1892 г. (П5, 96).

[172] Из письма Е. М. Шавровой от 16 сентября 1891 г. (П4, 273).

[173] См.: (П6, 107). *Чупров* Александр Иванович (1842—1908) — профессор-экономист.

[174] Из письма М. В. Киселевой от 29 сентября 1886 г. (П1, 264).

[175] смертник (*лат.*).

[176] Из письма А. С. Суворину от 8 апреля 1892 г. (П5, 49).

[177] Из письма А. С. Суворину от 9 декабря 1890 г. (П4, 140).

[178] Из письма А. С. Суворину от 10 октября 1888 г. (П3, 23).
[179] Там же.
[180] Из письма А. Н. Плещееву от 28 июня 1888 г. (П2, 289).
[181] Из письма А. Н. Плещееву от 28 июня 1888 г. (П2, 290).
[182] Из письма А. С. Суворину от 30 мая 1888 г. (П2, 277).
[183] Из письма А. М. Пешкову от 3 января 1899 г. (П8, 12).
[184] Из письма А. М. Пешкову от 3 февраля 1900 г. (П9, 40).
[185] Из письма Ф. О. Шехтелю от 7 июня 1892 г. (П5, 74).
[186] Из письма к А. С. Суворину от 9 марта 1890 г. (П4, 32).
[187] Из письма Ф. О. Шехтелю от 18 июня 1889 г. (П3, 225).
[188] Из письма А. Н. Плещееву от 26 июня 1889 г. (П3, 22).

М. Неведомский

Без крыльев (А. П. Чехов и его творчество)

Впервые: Литературно-научный сборник. СПб.: изд-во «Мир Божий». 1906. № 8. С. 51—82. В новой ред.: Юбилейный чеховский сборник. М., 1910. С. 49—113. Печатается по этой публикации.

Неведомский М. (Михаил Петрович Миклашевский; 1866—1943) — публицист, литературный критик. Участник революционного движения (меньшевик), до 1917 г. постоянно пребывал под надзором полиции. В 1890-е гг. печатался в «Русской жизни», «Новом слове», «Началах», «Мире Божьем» и др. В 1906—1909 гг. сотрудничает в «Современном мире», близком к меньшевикам и кадетам. В исследовании «Наша художественная литература предреволюционной эпохи» (в кн.: Общественное движение в России в начале XX в. Т. 1. СПб., 1909) выделил 4 этапа в современной литературе, связав их с именами Чехова, Вересаева, Горького и Андреева; видел движение литературы как сдвиг от идейного народничества к декадансу и модернизму. Интересовался историей и теорией критики (см.: Зачинатели и продолжатели. П., 1916).

[1] См.: *Львов В.* А. П. Чехов и его творчество // Образование. 1905. № 4. С. 251—273.

[2] См. статью Н. К. Михайловского «Об отцах и детях и о г-не Чехове» в наст. сб.

[3] См. статью С. Н. Булгакова «Чехов как мыслитель» в наст. сб.

[4] См. примеч. 38 к статье А. А. Измайлова в наст. сб.

[5] См. статью Л. Шестова «Творчество из ничего» в наст. сб.

[6] См. в наст. сб.

[7] См. статью М. А. Протопопова «Жертва безвременья» в наст. сб.

[8] См. статью А. М. Скабичевского «Есть ли у г-на Чехова идеалы?» в наст. сб.

[9] См.: *Волжский А.* (*Глинка А. С.*). Очерки о Чехове. СПб., 1903.

[10] См.: На памятник Чехову. СПб., 1906. С. 1—43.

[11] См.: *Батюшков Ф. Д.* Предсмертный завет А. П. Чехова // Мир Божий. 1904. № 8. С. 1—12.

[12] А. Г. Горнфельд писал: «Чем крупнее поэт, тем больше “разногласий” в толковании его образов, тем больше противоречий в его характери-

стиках» (*Горнфельд А. Г.* Памяти Чехова // Горнфельд А. Г. Книги и судьбы. СПб., 1908. С. 330).

[13] остаток (*лат.*).

[14] порочный круг (*лат.*).

[15] У Чехова — Симеонова-Пищика.

[16] Здесь и далее воспоминания Леонтьева (Щеглова) цитируются по изданию: *Щеглов Ив.* Из воспоминаний об Антоне Чехове // Нива. Еженедельные литературные и популярно-научные приложения. 1905. № 6. С. 227—258; № 7. С. 389—424. Перепечатано: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 137—174.

[17] Здесь и далее воспоминания Бунина цитируются по изданию: *Бунин И. А.* Памяти Чехова // Сборники товарищества «Знание» за 1904 г. Кн. 3. СПб., 1905. С. 249—268. Перепечатано: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 473—483.

[18] Первое кровохарканье у Чехова было в 1884 г. (см.: (П1, 136)).

[19] Рассказа с таким названием у Чехова нет.

[20] О «главном элементе творчества — чувстве личной свободы» говорит герой «Скучной истории» (7, 292).

[21] Имеются в виду повести «Противоречия» (1847) и «Запутанное дело» (1848).

[22] Здесь и далее воспоминания Горького цитируются по изданию: *Горький М.* Отрывки из воспоминаний об А. П. Чехове // Нижегородский сборник товарищества «Знание». СПб., 1905. Перепечатано: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 455—472.

[23] Здесь и далее воспоминания Куприна цитируются по изданию: Сборники товарищества «Знание» за 1904 г. Кн. 3. СПб., 1905. С. 3—42. Перепечатано: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 496—525.

[24] Здесь и далее воспоминания Сергеенко цитируются по изданию: *Сергеенко П. А.* О Чехове // Нива. Еженедельные литературные и популярно-научные приложения. 1904. № 8. С. 203—272.

[25] Здесь и далее воспоминания Короленко цитируются по изданию: *Короленко В. Г.* Памяти Антона Павловича Чехова // Русское богатство. 1904. № 7. С. 212—223. Перепечатано: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 97—109.

[26] Герой этого рассказа — не землемер, а статистик.

[27] См.: *Львов В.* Указ. соч. С. 262.

[28] Об этом говорится в статье Н. К. Михайловского «О Тургеневе» (1883). См.: *Михайловский Н. К.* Литературно-критические статьи. М., 1957. С. 272—273.

[29] См. примеч. 2.

[30] Неточная цитата из письма к А. С. Суворину от 27 марта 1894 г. (П5, 284).

[31] Из письма И. А. Бунину от 8 января 1904 г. (П12, 248).

[32] Цитируемая далее книга бывшего члена исполкома «Народной воли» Льва Александровича Тихомирова (1852—1923) «Почему я перестал быть революционером» была издана в Париже в 1888 г.

[33] См. примеч. 30.

[34] здесь — маску (*ит.*).

[35] Имеется в виду Петр Филиппович Якубович (1860—1911) — поэт, революционер-народоволец.

[36] См. примеч. 29.

[37] Неведомский пересказывает вариант рассказа «Пари», напечатанный в издании Маркса (Т. 4. С. 290—298). В первой редакции был другой конец.

[38] из глубины (*лат.*).

[39] Собственность есть кража (*фр.*). — из книги Пьера Жозефа Прудона (1809—1865) «Что такое собственность?» (1840, рус. пер. — 1907).

[40] вот (удачное) слово (*фр.*).

[41] См. в наст. сб.

[42] Имеются в виду поздние «разъяснительные» произведения Гончарова: «Слуги старого века» и «Намерения, задачи и идеи романа «Обрыв» (1876, опубл. 1895), «Лучше поздно, чем никогда» (1879).

[43] Имеются в виду картины «балканской» серии Василия Васильевича Верещагина (1842—1904), без дистанции показывающие ужасы войны.

[44] *Сенкевич* Генрик (1846—1916) — польский писатель. Роман «Семья Поланецких» (1893—1894) рисует шляхтича-предпринимателя, нашедшего идеал в семейном благополучии, а моральную опору — в церкви.

[45] См., например, воспоминания Г. И. Россолимо (Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954. С. 589).

[46] См. <Автобиографию> Чехова, написанную по просьбе Г. И. Россолимо (16, 271—272).

[47] Из письма А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г. (П3, 11).

[48] в себе и для себя (*нем.*).

[49] См.: *Неведомский М.* Наша художественная литература предреволюционной эпохи // Общественное движение в России в начале XX века / Под ред. Л. Мартова, П. Маслова и А. Потресова: В 3 т. Т. 1. С. 483—537.

Андрей Белый

Чехов

А. П. Чехов. Вишневый сад. «Иванов» на сцене Художественного театра

Впервые: А. П. Чехов // В мире искусств. 1907. № 11—12. С. 11—13; Вишневый сад // Весы. 1904. № 2. С. 45—48; «Иванов» на сцене Художественного театра // Весы. 1904. № 11. С. 29—31. Печатаются по: *Белый А.* Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2 т. М., 1994. Т. 2. С. 356—368.

Андрей Белый (Борис Николаевич Бугаев; 1880—1934). Помимо этих трех статей, Белый опубликовал еще статью «Чехов» (Весы. 1904. № 8. С. 1—9), которая содержательно отчасти совпадает с первой из публикуемых здесь.

Об отношении Белого к Чехову см.: *Лосиевский И. Я.* «Чеховский миф» Андрея Белого // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 106—115; *Полоцкая Э. А.* «Пролет в вечность» // Там же. С. 95—105.

[1] Из «Стихов, сочиненных ночью во время бессонницы» Пушкина (1830).

[2] Из пьесы М. Метерлинка «Непрошенная» (L'intruse; 1890).

[3] Речь идет о постановке «Иванова» в МХТ 1904 г. (реж. В. И. Немирович-Данченко, в гл. роли В. И. Качалов).

К. И. Чуковский

А. Чехов

Впервые: От Чехова до наших дней. СПб., 1908. С. 13—25. Печатается по первой публикации.

Чуковский Корней Иванович (Николай Васильевич Корнейчуков; 1882—1969) — детский поэт, писатель, критик, литературовед, переводчик. Как критик сотрудничал в «Ниве», «Речи», «Русской мысли» и др. См.: От Чехова до наших дней. СПб., 1908; Критические рассказы. СПб., 1911; Книга о современных писателях. СПб., 1914 и др. Интерес к Чехову проходит через всю жизнь Чуковского (см.: О Чехове // Речь. 1910. № 16; то же: Чеховский юбилейный сборник. М., 1910. С. 239—248); Чехов и христианство // Мир. 1910. № 5; О Чехове. М., 1967).

[1] Слова Саши из рассказа «Невеста» (1903; 10, 208).

[2] Неточная цитата. У Чехова: «Когда я работаю подолгу, без устали, тогда мысли полегче, и кажется, будто мне тоже известно, для чего я существую» (13, 246).

[3] Неточные цитаты. У Чехова: «Я работаю, хожу в гимназию, потом уроки даю... Я честный человек» (13, 165); «А мне вот всю мою жизнь везет, я счастлив, вот имею даже Станислава второй степени» (13, 175).

[4] Неточная цитата. У Чехова: «Мы не ели даром хлеба! Я говорю не то, не то я говорю, но ты должен понять нас, папа» (13, 103).

[5] Слова Тригорина (13, 54).

[6] Из рассказа «Необыкновенный» (1886; 5, 354).

[7] Из «Недоконченных бесед» М. Е. Салтыкова-Щедрина. См.: *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1972. Т. 15. С. 241. Sursum corda! — «горе имеем сердца» (*лат.*). См. примеч. 11 к статье С. Н. Булгакова.

[8] Источник цитаты установить не удалось.

Д. В. Философов

Липовый чай

Впервые: Русское слово. 1910. № 13. 17 янв. Перепечатано в: Чеховский юбилейный сборник. М., 1910. С. 197—202, а также в

сборнике Философова «Старое и новое» (М., 1912. С. 218—238). Печатается по первой публикации.

Философов Дмитрий Владимирович (1872—1940) — критик, публицист, религиозный мыслитель. Идейно близок к Д. С. Мережковскому и З. Н. Гиппиус. Бесчисленные статьи Философова в газетах и журналах остаются по сей день не собранными; среди них — больше десятка статей о Чехове (см., например: Дядя Ваня // Мир искусства. 1901. № 2—3. С. 102—106; Вишневый сад // Петербургская газета. 1904. № 19. 19 января, подпись — Чацкий).

[1] Здесь и далее — реминисценции из пьесы «Дядя Ваня».

[2] Зачин былины о Садко.

[3] Реминисценции из рассказа «Почта» (1887) и повести «Мужики» (1897).

Д. В. Философов

Быт, события и небытие

Впервые: Юбилейный чеховский сборник. М., 1910. С. 133—147. Печатается по первой публикации.

[1] *Урусов* Александр Иванович (1843—1900) — адвокат, критик, театральный деятель.

[2] См.: Князь Александр Иванович Урусов. Статьи его, письма его, воспоминания о нем: В 3 т. М., 1907. Т. 3. С. 309. (Из письма Д. В. Философову от 3 октября 1899 г.).

[3] О двойственности оценки Сувориным «Чайки» см.: (13, 378).

[4] Эта рецензия написана Н. А. Селивановым.

[5] На самом деле пьеса «Леший» была написана гораздо раньше, в 1890 г. В октябре—ноябре 1899 г. Чехов и Урусов переписывались по поводу «Лешего».

[6] См.: *Урусов*. Указ. соч. Там же.

[7] Московский Театрально-литературный комитет (в составе профессоров Н. И. Стороженко, Алексея Н. Веселовского, И. И. Иванова) на заседании 20 марта 1899 г. потребовал от Чехова сокращений и переделок «Дяди Вани» для постановки на сценах императорских театров.

[8] Неологизм Флобера, который может означать приблизительно «тотальное невежество».

[9] См.: *Череда Юрий* (*Дягилев Ю. П.*). Звенигородский уезд (Чехов, Чайковский, Якунчикова) // Мир искусства. № 5.

[10] Рассказ Череды назывался «По Юго-Восточной». См.: Новый путь. 1904. № 12. С. 261—270.

[11] Министр внутренних дел В. К. Плеве был убит эсерами-террористами Созоновым и Савинковым 15 июля 1904 г.

[12] Из стихотворения Некрасова «Рыцарь на час» (1860).

[13] Из пьесы Леонида Андреева «Анатэма» (1910).

[14] Там же.

В. В. Розанов

Наш «Антоша Чехонте»

Впервые: Русское слово. 1910. 17 января. № 13. Подпись: В. Варварин. Перепечатана в «Чеховском юбилейном сборнике» (М., 1910. С. 179—186). Печатается по: *Розанов В. В.* Мысли о литературе. М., 1992. С. 299—305.

Розанов Василий Васильевич (1856—1919). Помимо данной статьи, Розанову принадлежит отклик на смерть Чехова (Писатель-художник и партия // Новое время. 1904. 21 июля. № 10196) и статья «А. П. Чехов» (Чеховский юбилейный сборник. М., 1910. С. 115—132; перепечатана в изд.: *Розанов В. В.* Сочинения. М., 1990. С. 410—421). О взаимоотношениях Чехова и Розанова см.: *Катаев В. Б.* Чехов и Розанов // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996. С. 68—74.

[1] Здесь и далее — цитаты из стихотворения Ивана Мятлева «Фонарики» (1844).

[2] Названия и темы ряда статей Н. К. Михайловского 1860—1880-х гг.

[3] Из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

[4] Из стихотворения Пушкина «Телега жизни» (1823).

[5] Реминисценция из стихотворения Пушкина «Для берегов отчизны дальной...» (1830): «Из края мрачного изгнанья / Ты в край иной меня звала».

[6] Неточная цитата. У Достоевского: «В тысяче мук — я есмь, в пытке корчусь — но есмь!» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1976. Т. 15. С. 31.)

А. А. Измайлов

Вера или неверие? (Религия Чехова)

Впервые: Литературный Олимп. Характеристики, встречи, портреты, автографы. М., 1911. С. 133—179. Печатается по первой публикации.

Измайлов Александр Алексеевич (1873—1921) — литературный критик, поэт, прозаик. Постоянный сотрудник «Биржевой газеты» и др. изданий, автор большого ряда литературных характеристик современных писателей и популярных в свое время пародий. Провозглашая свою независимость от тенденций и направлений, Измайлов считал творчество Чехова вершиной русской литературы. Измайлов — автор первой монографии — критико-биографического очерка о Чехове (См.: Чехов (1806—1904). Биографический набросок. М., 1916). Данная статья вошла в сокращенном виде в эту монографию (см. с. 533—559).

[1] Ни веры, ни закона (*фр.*).

[2] Источник этого воспоминания установить не удалось.

[3] См. эти выписки в издании: *Лермонтов М. Ю.* Соч.: В 6 т. / Под ред. П. А. Висковатова. М.: Изд. Рихтера, 1889. Т. 1. С. 347.

[4] Имеется в виду стихотворение Лермонтова «Ветка Палестины» (1837). Поэт А. Н. Муравьев вспоминал, что стихотворение было написано «в моей образной при виде палестинских пальм, привезенных мною с Востока» (См.: *Муравьев А. Н.* Знакомство с русскими поэтами. Киев, 1871. С. 24).

[5] Источник этого воспоминания неизвестен. Измайлов собирал материалы для книги о Лескове, рукопись которой хранится в ИРЛИ.

[6] Из письма Чехова С. П. Дягилеву от 12 июля 1903 г. (П11, 234). Курсив в текстах Чехова здесь и далее принадлежит Измайлову.

[7] Из письма Чехова М. О. Меньшикову от 28 января 1900 г. (П9, 29).

[8] Цитируется по: На памятник Чехову. М., 1906. С. 28.

[9] Из письма Чехова С. П. Дягилеву от 30 декабря 1902 г. (П11, 106).

[10] Из письма Чехова А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г. (П3, 11).

[11] Из письма Чехова И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 9 марта 1892 г. (П5, 20).

[12] Из письма Чехова А. С. Суворину от 27 марта 1894 г. (П5, 283—284).

[13] Кодекс поведения «мыслящего реалиста», включающий постоянное стремление к труду на благо общества, абсолютизацию науки и прогресса, сознательное просветительство и критическое отношение к субъективной «эстетике«, был разработан Писаревым в статьях «Реалисты» (1864) и «Мыслящий пролетариат» (1865). Можно заметить, что, подобно речам фон Корена, писаревские статьи полны биологических метафор и часто обращаются к притчам.

[14] Измайлов пропускает социальный аспект рассказа — судебную ошибку: чеховских героев судят как раз за преднамеренное «убийство с корыстною целью» (9, 158), причем в число осужденных попадают и невиновные. Финальное «прозрение» Якова Терехова также остается вне поля зрения критика.

[15] Сочинения Марка Аврелия с многочисленными пометами Чехова сохранились в ялтинской библиотеке писателя.

[16] *Леонтьев* (псевдоним — Щеглов) Иван Леонтьевич (1856—1911) — писатель, многолетний корреспондент Чехова.

[17] *Сергеенко* Петр Алексеевич (1854—1930) — писатель, публицист, критик. Воспоминания Сергеенко о Чехове цитируются по: *Сергеенко П. А.* О Чехове // Нива. Еженедельные литературные и популярно-научные приложения. 1904. № 10. С. 203—272.

[18] *Петров* Григорий Спиридонович (1867—1925) — священник, публицист и проповедник. Чехов и Горький переписывались по поводу книги Петрова «Евангелие как основа жизни», которая понравилась Чехову (П8, 206).

[19] *Лазарев-Грузинский* Александр Семенович (1861—1927) — писатель, сотрудник «Осколков» и «Петербургской газеты». Переписка Чехова с Грузинским длилась с 1887 до конца жизни Чехова. Оставил воспоминания о Чехове.

[20] *Немирович-Данченко* Василий Иванович (1844—1936) — плодовитый писатель, старший брат Вл. И. Немировича-Данченко. *Тихонов* Владимир Алексеевич (1857—1914) — писатель, драматург, редактор.

[21] Из письма Чехова к В. А. Тихонову от 5 января 1899 г. (П8, 16). Вставка «это было в 1892 году» принадлежит Измайлову.

[22] «...с грустной улыбкой сказал жене, которая клала ему на грудь мешок со льдом: “На пустое сердце льда не кладут”» (Последние минуты [А. П. Чехова: Из письма Г. Б. Иоллоса] // Русские ведомости. 1904. № 189. То же: Русь. 1904. № 206).

[23] *Иоллос* Григорий Борисович — публицист. Записал рассказ О. Л. Книппер-Чеховой о последних минутах Чехова. См. примеч. 22.

[24] *Иоллос Г. Б.* Указ. соч.

[25] Имеется в виду рассказ Иловайской о своем брате в рассказе «На пути» (1885; 5, 468). Очень рано к заутрене отправляется также герой рассказа «Перекати-поле» (1886; 6, 263).

[26] У Чехова — Иловайская.

[27] В статье «Погасшие замыслы Чехова», опубликованной в том же сборнике, что и статья «Вера или неверие?», Измайлов цитирует следующий фрагмент из «Драмы на охоте»: «Народ стоял тихо, неподвижно, с благоговением всматриваясь в открытые царские врата и прислушиваясь к протяжному чтению. Деревенские приличия или, вернее, деревенская порядочность, строго преследуют всякое поползновение к нарушению в церкви благоговейной тишины. Мне всегда становилось совестно, когда меня вынуждало что-нибудь улыбаться в церкви или разговаривать. К несчастью, в редких только случаях я не встречал в церкви своих знакомых, которых у меня, к сожалению, было очень много; обыкновенно же, чуть только, бывало, входил я в церковь, как ко мне тотчас же подходил какой-нибудь “интеллигент” и после длинных предисловий о погоде начинал разговор о своих грошовых делах. Я отвечал “да” и “нет”, но был так щепетилен, что был не в силах совсем отказать своему собеседнику во внимании. И моя щепетильность недешево мне стоила; я беседовал и конфузливо косился на молящихся соседей, боясь, что я оскорбляю их своей праздной болтовней» (3, 297). (См.: *Измайлов А. А.* Литературный Олимп. Характеристики, встречи, портреты, автографы. М., 1911. С. 105). Повествование в «Драме на охоте» дважды дистанцировано от автора приемом «рассказа в рассказе».

[28] Фрагмент из повести «Степь» (1888; 7, 67).

[29] Цитата из рассказа «Ионыч» (1898; 10, 31).

[30] Иоан. 14:2.

[31] Сведения о том, что «Студент» был любимым рассказом Чехова, восходят к воспоминаниям И. А. Бунина и брата писателя И. П. Чехова (8, 507).

[32] Из письма Л. Н. Толстого А. А. Фету от 30 января 1873 г. См.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1953. Т. 62. С. 6—7.

[33] Из письма Л. Н. Толстого Лескову от 14 августа 1894 г. Измайлов цитирует следующие строчки: «О Ге я не переставая думаю, не переставая чувствую его... Хорошо бы было, если бы вы написали о нем. Должно быть, и я напишу... Это был такой большой человек, что мы все, если будем писать о нем с разных сторон, едва ли сойдемся, т. е. будем повторять друг друга... Рад знать, что здоровье ваше относительно лучше. *Если не увидимся здесь, — чего бы я желал, — то увидимся, — не увидимся, а сообщимся — там, т. е. не там, а вне земной жизни.* Я верю в это общение и тем больше, чем больше тот человек, об общении с которым думаю,

вступил здесь уже в область духовной жизни. Сам в одну дверь уже вступаешь, или заглянешь в эту область вневременного, внепространственного бытия, и видишь или чувствуешь, что и другой вступает, или заглядывает в нее. Как же не верить, что соединимся с ним?» (См.: *Измайлов А. А.* Литературный Олимп. Характеристики, встречи, портреты, автографы. М., 1911. С. 25. Курсив Измайлова. См.: *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1955. Т. 67. С. 192—193).

[34] Творческую историю 9 главы романа «Бесы» («У Тихона») см.: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1975. Т. 12. С. 237—246.

[35] Измайлов перефразирует заглавие известной статьи Н. К. Михайловского «Десница и шуйца Льва Толстого» (1875), решающей вопросы народного образования, философии истории, свободы и необходимости, фатализма и свободы воли путем противопоставления прозрений и заблуждений Толстого.

[36] Источник цитаты обнаружить не удалось.

[37] Имеется в виду следующий евангельский эпизод: «На другой день Иисус восхотел идти в Галилею, и находит Филиппа и говорит ему: иди за Мною. Филипп же был из Вифсаиды, из одного города с Андреем и Петром. Филипп находит Нафанаила и говорит ему: мы нашли Того, о Котором писали Моисей в законе и пророки, Иисуса, сына Иосифова, из Назарета. Но Нафанаил сказал ему: из Назарета может ли быть что доброе? Филипп говорит ему: пойди и посмотри. Иисус, увидев идущего к Нему Нафанаила, говорит о нем: вот подлинно Израильтянин, в котором нет лукавства. Нафанаил говорит Ему: почему Ты знаешь меня? Иисус сказал ему в ответ: прежде, нежели позвал тебя Филипп, когда ты был под смоковницею, Я видел тебя. Нафанаил отвечал Ему: Равви! Ты Сын Божий, Ты Царь Израилев. Иисус сказал ему в ответ: ты веришь, потому что Я тебе сказал: Я видел тебя под смоковницею; увидишь больше сего. И говорит ему: истинно, истинно говорю вам: отныне будете видеть небо отверстым и Ангелов Божиих, восходящих и нисходящих к Сыну Человеческому» (Ин. 1:43—51).

[38] Имеется в виду следующий евангельский эпизод: «Между фарисеями был некто, именем Никодим, один из начальников Иудейских. Он пришел к Иисусу ночью и сказал Ему: Равви! Мы знаем, что Ты учитель, пришедший от Бога; ибо таких чудес, какие Ты творишь, никто не может творить, если не будет с ним Бог» (Ин. 3:1—2).

[39] Измайлов «расширяет» вопрос дьякона Победова фон Корену («Дуэль»): «В Христа же вы не веруете, зачем же вы его так часто упоминаете?» (7, 432).

[40] Парафраза слов Базарова из «Отцов и детей».

С. Кванин

О письмах Чехова

Впервые — отдельное издание: *Кванин Семен.* О письмах Чехова. (Уединенно верующий). 1904—2/VII.1914. М., 1914. Печатается по первой публикации.

Кванин Семен — биографических сведений найти не удалось. Другие работы неизвестны.

[1] М. О. Гершензон подчеркивал главную мысль И. Киреевского — о «нравственно-волевом, космическом ядре человеческой личности», призывая отделить это учение от исторической философии славянофильства. См.: *Гершензон М. О.* Исторические записки. М., 1910. С. 3—40. Слов о том, что Киреевский «смотрел» русского человека найти не удалось.

[2] Имеются в виду слова, сказанные Иисусу больным в купальне Вифезда: «Господи; но не имею человека, который опустил бы меня в купальню» (Иоан. 5:7).

[3] Перифраза знаменитого некролога Пушкина: «Солнце русской поэзии закатилось».

[4] Возможно, Кванин имеет в виду слова Сковороды, которые неоднократно цитирует Толстой в «Пути жизни»: «Царствие Божие внутри нас. Счастие — в сердце, если в нем любовь». *Сковорода* Григорий Саввич (1722—1794) — украинский философ-просветитель и поэт.

[5] Неточная цитата из письма к М. О. Меньшикову от 28 января 1900 г. (П9, 29). В этом же письме Чехов критикует финал «Воскресения».

[6] Слова Лихарева из рассказа «На пути» (1886).

[7] Книга В. В. Розанова «Уединенное» вышла в 1912 г., за два года до статьи Кванина.

[8] Неточная цитата из письма И. И. Орлову от 22 февраля 1899 г. У Чехова — «верую». См: (П8, 101). См. также примеч. 20 к статье С. Н. Булгакова.

[9] Из письма Чехова С. П. Дягилеву от 12 декабря 1903 г. (П11, 234).

[10] Здесь и далее — цитаты из письма Чехова И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 9 марта 1892 г. (П5, 20).

[11] Из воспоминаний Д. С. Мережковского. См.: *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. СПб., 1914. Т. 16. С. 41.

[12] Из письма И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 22 января 1888 г. (П2, 181).

[13] Из письма А. С. Суворину от 30 мая 1888 г. (П2, 280).

[14] Из письма И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 9 июня 1888 г. (П2, 283).

[15] Из письма А. С. Суворину от 30 мая 1888 г. (П2, 280—281).

[16] Слова Ананьева.

[17] Слова фон Штенберга.

[18] Из письма к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г. (П3, 11). Продолжение цитаты: «Вот программа, которой я бы держался, если бы был большим художником».

[19] Из письма к А. Н. Плещееву от 23 января 1888 г. (П2, 183).

[20] Из письма к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г. (П3, 11).

[21] Из письма И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 3 мая 1888 г. (П2, 262). Инвективы Чехова по поводу писательской солидарности обращены к литератору А. И. Леману и только цитируются в письме к Щеглову.

[22] Там же.

[23] Из письма А. С. Суворину от 24 или 25 ноября 1888 г. (П3, 78).

[24] Из письма к А. С. Суворину от 3 ноября 1888 г. (П 3, 54—55). Имеется в виду статья Д. С. Мережковского «Старый вопрос по поводу нового таланта» (Северный вестник. 1888. № 11. С. 77—99; см. в наст. сб.).

[25] Из письма к А. С. Суворину от 30 декабря 1888 г. (П3, 110—111).

[26] Из письма к А. С. Суворину от 9 марта 1890 г. (П4, 32).

[27] Из письма к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г. (П3, 11).

[28] Из письма к В. Г. Короленко от 9 января 1888 г. (П2, 170).

[29] Из письма к А. Н. Плещееву от 28 июня 1888 г. (П2, 289—290).

[30] Из письма к А. Н. Плещееву от 26 июня 1889 г. (П3, 227).

[31] Из письма к А. Н. Плещееву от 10 ноября 1888 г. (П3, 64—65).

[32] Из письма к А. Н. Плещееву от 31 марта 1888 г. (П2, 225). Стихотворные строки, восхитившие Кванина, представляют собой монтаж из стихов Плещеева.

[33] Из письма к А. С. Суворину от 30 мая 1888 г. (П2, 280).

[34] Из письма к А. С. Суворину от 27 октября 1888 г. (П3, 45).

[35] Из письма к А. Н. Плещееву от 5 февраля 1888 г. (П2, 191).

[36] Из письма к А. С. Суворину от 23 декабря 1888 г. (П3, 98—99).

[37] Источник цитаты найти не удалось.

[38] Из письма к А. Н. Плещееву от 10 ноября 1888 г. (П3, 64). Речь идет о статье Евгения Гаршина «Литературная беседа», напечатанной не в «Дне», а в «Биржевых ведомостях» (1888. № 304. 6 нояб.). В статье Гаршин хвалит повесть «Степь», которую называл скучной в статье, опубликованной в газете «День» за 8 месяцев до этого.

[39] Из письма к А. С. Суворину от 3 ноября 1888 г. (П3, 53—54). См. примеч. 24. Мережковский был не «естественником», а студентом историко-филологического факультета.

[40] Из письма к А. Н. Плещееву от 6 марта 1888 г. (П2, 211).

А. С. Долинин

О Чехове (Путник-созерцатель)

Впервые: Заветы. 1914. № 7. Отд. II. С. 64—102. Статья написана к десятилетию со дня смерти Чехова. Печатается по: *Долинин А. С.* Достоевский и другие. Л., 1989. С. 289—330.

Долинин (*Искоз*) *Аркадий Семенович* (1880—1968) — литературовед, автор многочисленных работ о Пушкине, Гоголе, Тургеневе, Белинском, Герцене, поэзии начала XX века. Основные работы Долинина посвящены Достоевскому. Помимо данной статьи о Чехове, ему принадлежат также: «Тургенев и Чехов (Параллельный анализ “Свидания” Тургенева и “Егеря” Чехова)» и «Пародия ли “Татьяна Репина” Чехова?» (См.: *Долинин А. С.* Достоевский и другие. Л., 1989. С. 331—401).

[1] Воспоминания И. А. Бунина цитируются по изданию: О Чехове. Воспоминания и статьи. М., 1910. С. 20.

[2] См.: А. П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 442—443 (воспоминания А. М. Горького), с. 488 (воспоминания И. А. Бунина), с. 559—560 (воспоминания С. Я. Елпатьевского), с. 588 (воспоминания А. Н. Тихонова-Сереброва).

[3] О Чехове. С. 125. См. также: Чехов в воспоминаниях современников. С. 532.

[4] О Чехове. С. 116—117. См. также: Чехов в воспоминаниях современников. С. 525.

[5] Имеется в виду письмо младшему брату Михаилу с оценкой некоторых литературных произведений и рассуждениями о необходимости среди людей «сознавать свое достоинство», апрель 1879 г. (см.: (П1, 29—30)).

[6] Имеется в виду письмо Д. В. Григоровичу от 28 марта 1886 г. (П1, 216—219).

[7] Эта фраза приводится в воспоминаниях Бунина (Чехов в воспоминаниях современников. С. 484).

[8] Письмо А. С. Суворину от 27 октября 1888 г. (П3, 45—46).

[9] Письмо Ал. П. Чехову от 8 мая 1889 г. (П3, 210).

[10] Письмо Л. А. Авиловой от 29 апреля 1892 г. (П5, 58).

[11] Чехов в воспоминаниях современников. С. 531.

[12] Письмо А. С. Суворину от 25 ноября 1892 г. (П5, 133—134).

[13] Письмо А. С. Суворину от 11 марта 1889 г. (П3, 177—178).

[14] Чехов называет свою повесть «степной энциклопедией» в письме Д. В. Григоровичу от 12 января 1888 г. (П2, 173).

[15] Из воспоминаний Куприна (Чехов в воспоминаниях современников. С. 531).

[16] Об этом эпизоде шла речь в письме А. Н. Плещеева (П3, 449—450). Чехов ответил Плещееву 30 сентября 1889 г. (П3, 255—256).

[17] Письмо А. Н. Плещееву от 9 октября 1888 г. (П3, 20).

[18] «Я жаден, люблю в своих произведениях многолюдство», — пишет Чехов Плещееву 9 февраля 1888 г. (П2, 195).

[19] Письмо А. Н. Плещееву от 9 апреля 1889 г. (П3, 186).

[20] См.: *Мережковский Д. С.* Полн. собр. соч. СПб., 1911. Т. 11. С. 72—73. Письмо С. П. Дягилеву от 30 декабря 1902 г. (П11, 106).

[21] Письмо С. П. Дягилеву от 12 июля 1903 г. (П11, 234).

[22] Письмо А. С. Суворину от 3 декабря 1892 г. (П5, 137—138). Чехов полемизирует с суждениями писательницы С. И. Смирновой-Сазоновой, письмо которой переслал ему Суворин.

[23] Приводятся примеры из описания грозы в повести «Степь» (1888).

[24] Чехов в воспоминаниях современников. С. 37—38.

[25] Письмо А. С. Суворину от 4 мая 1889 г. (П3, 204).

[26] Здесь и далее цитируется большое письмо А. С. Суворину от 30 декабря 1888 г. — своеобразный автокомментарий к пьесе «Иванов» (П3, 108—116).

[27] Эти размышления принадлежат главному герою повести «Моя жизнь» (1896) Мисаилу Полозневу.

Б. М. Эйхенбаум

О Чехове

Впервые: Северные записки. 1914. № 7. Печатается по: *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987. С. 313—319.

Эйхенбаум Борис Михайлович (1886—1959) — историк и теоретик литературы, активный участник русской формальной школы, впоследствии — профессор Ленинградского университета.

«Чехов велик, — писал Эйхенбаум отцу 18 ноября 1906 г., побывав в Художественном театре на “Вишневом саде”, — и эта пьеса будет со временем классической». Но если для его литературной наставницы Чехов — «единственный современный из классиков», а возврат к нему «и особенно понятен, и особенно плодотворен» (*Гуревич Л.* Литература и эстетика. М., 1912. С. 33) — она писала Э. 2 июля 1914 г. из Мариенбада, где посещала К. С. Станиславского: «Сегодня 10 лет со смерти Чехова. Мы заказали панихиду по нем в русской церкви. И такая это была трогательная панихида, тихая, среди тех только, кто знал его, в маленькой церкви на горе», — то появившаяся в это же время статья Эйхенбаума начинается с утверждений, противоположных высказанным в кн. Гуревич и в целом носит не апологетический, а аналитический характер. Она является одной из первых его попыток анализа художественного мира и первой на материале русской литературы.

В статье отразились некоторые распространенные в 10-х гг. XIX в. взгляды на личность и творчество Чехова — мнение о его «натурализме» (ср.: *Гроссман Л.* Натурализм Чехова // Вестник Европы. 1914. № 7; то же в его кн.: От Пушкина до Блока. М., 1926), об отсутствии в его творчестве «целостной картины жизни во всем ее многообразии» (*Фидэль.* Новая книга о Чехове. Ложь в его творчестве. СПб., [1909.] С. 33), об отталкивании от настоящего во имя мечты о будущей прекрасной жизни. Близок Эйхенбаум и к повторявшимся в юбилейный год мыслям о том, что о Чехове «хочется говорить... не как о писателе... а как о человеке» (*Айхенвальд Ю.* Памяти Чехова // Речь. 1914. 2 июля, № 177; ср. о том же: *Кванин С.* Письма Чехова. Уединенно верующий. М., 1914. С. 12). Вместе с тем Эйхенбаум отметил одну из существенных сторон поэтики Чехова: его мир — «не актуально созданный им мир», но мир без явно выраженной авторской преобразующей активности, существующий «будто бы объективно», «как он есть». Это положение связано с теми философско-эстетическими поисками, которые составили главное содержание работы Эйхенбаума 1914—1916 гг. (подробнее см.: *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987. С. 9—11; ср. с. 492).

[1] Посвящено Раисе Борисовне Броуде (1889—1946), жене автора с 1911 г.

[2] 2 августа 1893 г. (П5, 220).

[3] Еще в 1906 г. Ф. Д. Батюшков отмечал, что ни об одном русском писателе в такой короткий срок «не появилось такого количества воспоминаний о нем, рассказов о встречах с ним, случайных разговоров и подхваченных на перо “словечек”» <...> (На памятник Чехову. СПб., 1906. С. 3). Текстуально эти слова через четыре года повторил в своем предисловии

к сборнику воспоминаний и статей о Чехове издатель одного из первых собраний писем писателя В. А. Брендер (О Чехове. М., 1910. С. VIII). Ср.: «Про другого писателя можно сказать, что “он имел большое значение”... — писал М. Новиков. — Чехов же был дорог нам, как бывают дороги отец, мать, сестра, близкие друзья» (А. П. Чехов. Сборник статей. М., 1910. С. 154).

[4] В 1912—1914 гг. вышли т. I—IV шеститомного издания «Писем А. П. Чехова» под ред. М. П. Чеховой (в 1913—1914 гг. появилось 2-е изд., т. I—II). Каждый том вызывал многочисленные рецензии.

[5] Ср.: «Сейчас — “бегут с обратным шумом волны” — и Чехов должен отойти» (*Антон Крайний* (*Гиппиус З. Н.*). А. П. Чехов // День. 1914. № 177).

[6] *Колтоновская Е.* Чехов как новатор // Речь. 1914. 7 июля. № 182.

[7] 25 ноября 1892 г. (П5, 133).

[8] Из воспоминаний И. А. Бунина: «Боялся... одного только Толстого... — Вы только подумайте, ведь это он написал, что Анна (Каренина) сама чувствовала, видела, как у нее блестят глаза в темноте! Серьезно, я его боюсь...» (О Чехове. Из записной книжки // Русское слово. 1914. 2 июля. № 151. В другой редакции: Чехов в воспоминаниях современников. М., 1960. С. 522).

[9] Из письма А. С. Суворину от 24 февраля 1893 г. (П5, 174). Ср. в письме от 13 февраля 1893 г.: «Читаю Тургенева. Прелесть, но куда ниже Толстого!» (5, 171).

[10] 30 декабря 1902 г. (П11, 106).

[11] Из того же письма С. П. Дягилеву.

[12] Из записной книжки Чехова (17, 77).

[13] В рассказе Чехова «Холодная кровь» (1887).

[14] Неточная цитата из письма к А. С. Суворину от 10 января 1892 г. (П4, 343).

[15] Из письма Л. С. Лищиновой от 13 августа 1893 г. (П5, 224).

[16] 25 ноября 1892 г. (П5, 133).

[17] Из письма А. С. Суворину от 28 февраля 1892 г. (П4, 366) и 9 июля 1899 г. (П3, 223).

[18] Из письма Н. Н. Оболонскому от 4 июня 1889 г. (П3, 222).

[19] Из письма И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 24 октября 1892 г. (П5, 122).

[20] Из рассказа «Княгиня» (1889).

[21] «Дядя Ваня», финал 4 д.

[22] См. примеч. к эпиграфу.

[23] Из рассказа «Святою ночью» (1886).

[24] Из письма А. С. Суворину от 30 мая 1888 г. (П2, 277).

[25] Из письма А. С. Суворину от 4 мая 1889 г. (П3, 202—203).

[26] Из указ. воспоминаний Бунина.

[27] *Айхенвальд Ю.* Памяти Чехова // Речь. 1914. 2 июля. № 177.

[28] 9 мая 1892 г. (П5, 69) и 18 января 1895 г. (П6, 15).

[29] Рассказ «Володя» (1887).

[30] Из письма Л. А. Авиловой от 27 или 28 апреля 1892 г. (П5, 58).

В. В. Маяковский

Два Чехова

Впервые: журнал «Новая жизнь» (П.; М., 1914. № 7). Печатается по: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955. Т. 1. С. 294—301.

Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930). Статья написана к десятилетию со дня смерти Чехова и полемизирует с потоком юбилейных славословий. Впоследствии Маяковский неоднократно выступал против «засилья» чеховских пьес в театрах, закрывающих дорогу новому искусству. О данной статье см.: *Полоцкая Э. А.* Парадокс Маяковского-критика (статья «Два Чехова») // Маяковский и литература народов Советского Союза. Ереван, 1983. С. 126—127.

[1] Пушкин, из Вступления к «Медному всаднику».

[2] Из рассказа «Каштанка» (1887). У Чехова: «Чтоб... ты... из... дох... ла, холера!» (6, 430).

[3] Неточная цитата из рассказа «Торжество победителя» (1883; 3, 68).

[4] Источник цитаты установить не удалось.

[5] Название, приводимое Маяковским, появилось в первой публикации — тексте воспоминаний И. А. Бунина «Памяти Чехова» (Сборник товарищества «Знание» за 1904 г. Книга третья. СПб., 1905. С. 256). Сейчас эта шутка печатается под названием «Басня» (18, 8).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

УКАЗАТЕЛЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

СОДЕРЖАНИЕ

ЧЕХОВ: PRO ET CONTRA

Составитель: *И. Н. Сухих*

Корректоры: *Н. К. Исупова, Т. Ю. Смирнова*
Верстка: *С. В. Степанов*

Лицензия № 00944
от 09.02.2000 г.

Сдано в набор 22.09.01. Подписано в печать 03.09.02. Формат 60 × 90 1/16. Бум. офсетная. Гарнитура Школьная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 67,00. Тираж 1500 экз. Зак. № 3516

По вопросам оптовых закупок обращаться по адресам: 191011, Санкт-Петербург, наб. р. Фонтанки, 15, Издательство Русского Христианского гуманитарного института. Факс: (812) 311–30–75; e-mail: rector@rchgi.spb.ru.
URL: http://www.rchgi.spb.ru;
ИТД «Летний сад»:
Тел. в С.-Петербурге: (812) 232–21–04;
Тел. в Москве: (095) 290–06–88

Отпечатано с готовых диапозитивов
в Академической типографии «Наука» РАН
199034, Санкт-Петербург, 9 линия, 12